Arta urbană cu caracter temporar şi efemer

curs practico-teoretic

Durată curs - un semestru (14 săptămâni)

Conf. Univ. Dr. Cosmin Paulescu

Introducere

Toată lumea ştie că arta contemporană prezintă o pleiadă întreagă de materiale utilizate în diferite contexte, deschizând artiştilor o arie inepuizabilă de posibilităţi şi combinaţii, apropieri şi reasamblaje fără precedent în istoria materialelor de la începuturile creaţiei artistice. Arta de astăzi poate cuprinde absolut orice, de la resturi (arte povera) la text conceptual, de la utilizarea trupului la arta digitală. Şi desigur, cea mai efemeră dintre toate este arta performance-ului, care, veţi vedea ulterior se întinde pe aproape 100 de ani de existenţă.[1]

Prin acest curs îmi propun să prezint aspecte ale artei contemporane actuale, mai precis modul în care arta monumentelor publice foloseşte elemente şi materiale perisabile, deci efemere. Acest material a fost îndelung studiat în teza mea de doctorat, iar acest curs se prezintă ca o continuare a cercetărilor mele referitoare la arta efemeră şi la materialul perisabil, fiind în acelaşi timp un suport atât pentru actul meu artistic cât şi pentru evoluţia artistică a studenţilor mei.

În cadrul acestui curs voi lua în consideraţie mateialele utilizate în arta contemporană cu acele caracteristici particulare ce apar când se pune accentul pe starea schimbătoare a acestor materiale. Orice obiect, orice materie se schimbă în relaţie cu timpul, lacurile îngălbenesc, printurile se albesc, culorile se alterează. Şi totuşi în arta actuală, ca un adaos la actul artistic, există mai mulţi factori care pun accentul pe caracterul schimbător al materiei, o modificare programată deliberat de către artişti, o decădere intenţionată, o variaţie a formei indusă de ulterioare re-executări, implicarea mai multor factori externi s.a.m.d.

Voi începe prin enumerarea celor mai importante rezultate artistice la care s-a ajuns pornind de la ideea efemerităţii artei, subliniind de altfel şi acest paradox al prezentării unor exemple de artă efemeră reprezentativă pentru ultimii 50 de ani, ocazional există doar în proiect sau în arhivele vizuale.

Rapiditatea cu care cultura s-a reinventat prin tehnologie pare supranaturală. Aceşti „stimuli” au provocat imaginaţia artiştilor vremii care s-au revoltat împotriva limitărilor tehnice caracteristice tradiţiei. Se remarcă, deci, în primele decenii ale secolului XX, un simţ accentuat de experimentare a noului în artă.

---

[1] Expozitia organizată de PS1, Performa și găzduită de MOMA în 2009, este de referință pentru acest curs, la momentul oportun am prezentat informații și materiale.

Tehnologiile dezvoltate în scopuri utilitare sunt deseori adaptate cu uşurinţă noilor forme de artă (colaj, asamblaj, ready-made), în timp ce tehnicile artistice tradiţionale - pictura, desenul, sculptura - cuceresc prin varietatea suporturilor şi a medium-urilor folosite. Colajele şi asamblajele conţin aşa-numitele „*ephemera*", materiale tipărite care au „limită de vârstă": bilete, fluturaşi, materiale promoţionale, chitanţe, etichete de produse, insigne, facturi, afişe, cărţi poştale, etc. Aceste lucruri fiind produse ieftine au o viaţă scurtă din cauza materialelor acidice care le compun, de aceea este o adevărată provocare pentru a păstra realizările de la început de secol.

Acest simplu fapt poate crea sentimentul că artistul este unicul martor al unui moment trecător. Aspectul efemer al acestor structuri temporare se hrăneşte din propria dispariţie. Dar de fapt în realitate, toate aceste date sunt menite să dezvăluie conjuncţia dintre **efemer** şi artistic. Prin ready-made-ul reciproc Marcel Duchamp expune antinomia între artă şi unicitatea tehnicii ready-made-ului: „*Luaţi o pictură de Rembrandt şi în loc să o contemplaţi, o folosiţi pur şi simplu ca masă de călcat. Călcaţi hainele deasupra şi astfel aceasta devine un ready-made reciproc*".[2]

1. Arhitectura şi Monumentele publice

Am să plasez în introducere acest mic excurs despre arhitectura **efemeră,** deoarece merită menţionate cele câteva exemple. De la urbanism la proiectele de design industrial şi la designul de interior (inclusiv acela al concepţiei mobilierului), de la arhitectura efemeră la instalaţie, scenografie şi design de expunere, Zaha Hadid a fost permanent preocupată de un demers critic faţă de testarea limitelor în ceea ce priveşte construirea spaţiului public oriunde ar fi el. Marea ei atracţie a constat-o în abordarea unui mod de a gândi utopic. Utopia este seducţie în ochii majorităţii, un argument ce pare naiv şi arogant în acelaşi timp. Nu şi pentru Hadid care propune în mod special printr-un demers teoretic, acele construcţii "ţesute", în care elemental efemer este însăşi abordarea clasică a unui proiect architectural, cum este Guangzhou Opera House construcţie de **Zaha Hadid Architects.**[3]

Iată ce spune faimoasa arhitectă: " Unul dintre lucrurile pe care le spun deseori este că putem aduce un element de bucurie, de pasiune distractivă în vieţile oamenilor. Noi vrem ca ei să cunoască elementul surpriză prin obiectele noastre." ("One of the things I feel confident in saying we can do is bring some excitement, and challenges, to people's lives. We want them to be able to embrace the unexpected. ")

Arhitectura sau structurile **efemere** nu ascultă sau desacralizează siguranţa pur elementară a arhitecturii. Această construcţie ca un glonţ, făcută din fibre de sticlă a fost creată dintr-o succesiune de segmente de oţel

---

[2] Francis M. Naumann în lucrarea sa *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* (New York, Abrams, 1999) diferențiază între " readymade asistat," " readymade imitat și rectificat," " readymade printat," și "semi-readymade" (pag. 308-309), menționând și " readymade-ul reciproc," așa cum discutase într-una din notele sale pe marginea Valizei verzi: "Folosește un Rembrandt ca masă de călcat," (în *The Writings of Marcel Duchamp*, pag. 32).

[3] De fapt termenul introdus de Zaha Hadid în arhitectură este "Designul parametric" creînd o adevărată școală de arhitecți, reprezentativ fiind Patrick Schumacher, directorul companiei "Zaha hadid Arhitects".

curbate de mai multe dimensiuni pentru a oferi această impresie de arhitectură mişcătoare, mobilă şi în continuă mişcare.

Încă un pas înainte pe firul acestor rânduri, dincolo de norul de clădire al lui **Diller şi Scofidio**, ne aduce la dispariţia efectivă a arhitecturii prin efectul de „acţiune **efemeră**". Blur Building (2002) Clădirea Abur, este prezentată ca un fel de instalaţie ce foloseşte diverse obiecte, desene computerizate şi video. Clădirea era de fapt un văl de apă din lacul Neuchatel, ce ieşea prin 31, 000 de orificii milimetrice, susţinute într-o structură de oţel. Acest proiect a fost Pavilionul expoziţional construit pentru Swiss Expo îm 2002 şi care acum nu mai poate fi văzut decât în materialele de arhivă.

"The irreducible elements of architecture can be bricks and pixels."
Citat sugestiv: "Prin reducţie, elementele de bază în arhitectură sunt cărămizile şi pixelii".

Ca monument public poate fi integrată lucrarea de sculptură lui Jean-Paul Riopelle intitulată "La Joute" (Justa) şi plasată în Piaţa Victoria din Montreal în 1969. Instalaţia conţine elemente de bronz reprezentând figuri animaliere abstractizate dispuse în jurul unei fântâni atât în interiorul bazinului cât şi la exteriorul lui. Fântâna din centrul oraşului Montreal funcţionează pe numeroase secvenţe de timp ce durează în total 32 de minute, începînd la cîteva minute după fiecare jumătate de oră trecută, de la ora 7.00 dimineaţa la ora 21.00 seara, numai pe durata verii.

Jeturile de apă înconjoară sculptura formând o sferă deasupra ei, în timp ce în spate, pe fundal apare un nor de ceaţă. La un moment dat apar din adâncul bazinului, suflate prin apă, mici cantităţi de gaz natural ce se transformă în flăcări odată ajunse la suprafaţă.

De reţinut sunt şi faimoasele construcţii de faleză cum este cea de la Tel Aviv (Israel)[4] şi falezele din Toronto, lucru pentru care m-am documentat în numărul 108-109 din revista Igloo unde se spune că: "Piesa de rezistenţă a restructurării portului industrial din Toronto este, fără îndoială, suita allegro a foliilor denumite „Wavedecks", dintre care primele trei (Spadina, Simcoe şi Rees) sunt deja date în folosinţă, cu cea de-a patra (Parliament) urmând să fie inaugurată în 2013. Plonjând în console graţioase deasupra apei, cele patru structuri creează un spaţiu public care nu exista în prealabil între lac şi bulevardul de-a lungul cheiului, pentru a oferi torontonezilor acces la iubitul lor Ontario. Îmbrăcate în acelaşi tip de lemn (ipe şi cedru), pentru a asigura coerenţă materială, fiecare dintre ele reiterează motivul valurilor, la scară variabilă: valuri capricioase ca în versurile lui Kipling, valuri ritmice ca în poemele lui Neruda. Designul este inspirat de ţărmul unduit al marilor lacuri şi de farmecul cabanelor canadiene. Punţile de lemn se aştern una peste alta în fâşii curbilinii care pe alocuri se înalţă deasupra apei până peste 2 metri, pentru ca apoi să coboare până aproape de suprafaţă, ilustrând literal metafora oraşului care „sărută" lacul. Standardele de siguranţă sunt satisfăcute subtil, dar prompt prin balustrade suple de metal, şerpuind pe crestele docurilor ca panglici în bătaia vântului.

---

[4] IGLOO nr 124 /aprilie 2012, un articol despre spațiul public, vorbește despre promenadele de lemn din Portul Yaffa.

La marginea falezei, bănci liniare care preiau formele fluide şi lemnul ipe sunt amplasate strategic pentru a servi ca eventuale bariere, fără a prejudicia integritatea sculpturală a designului.”

Tot în revista Igloo apare prezentată şi arhitecta Sabine Schründer cu proiectul său extreme de interesant: “Orice loc şi orice referinţă simbolică sau reală presupune o elipsă, o omisiune, un gol care spaţiază şi care se poate transforma într-un veritabil „spaţiu speculativ” unde realităţile sociale, economice sau politice pot dobândi o interpretare diferită. Orice construcţie are loc de fapt într-un spaţiu omis. Este ceea ce tematizează proiectul Sabinei Schründer, Ellipses, parte a unui ansamblu artistic din care mai fac parte lucrări ca şi Intrude sau Eva-05, şi care tematizează sub diferite forme câteva dintre temele pe care se concentrează efortul artistei: problema controlului, a izolării, a unei neadaptări constitutive la realitatea pe care o descriu mecanismele sociale, economice şi politice şi, nu în ultimul rând, a unor ţeluri individuale şi colective care se dovedesc a fi tot atâtea construcţii anonime, lipsite de subiectivitate.”[5]

Desigur nu uităm cine a iniţiat un poriect pentru care igloo-ul a fost mai mult decât o preocupare. Mario Merz a propus publicului ideea că artistul este un etern călător, realizând faimoasa sa serie de igloo-uri. Concepute din diverse materiale, unele moi (pungi cu pământ), altele dure (pietre, bucăţi de sticlă prinse în rame de metal), obiectele sale sunt „decorate” cu texte realizate în tuburi de neon („Obiect- ascunde-te” 1968, „Igloo din Giap” 1968).



Zaha Hadid “Dorobanţi”

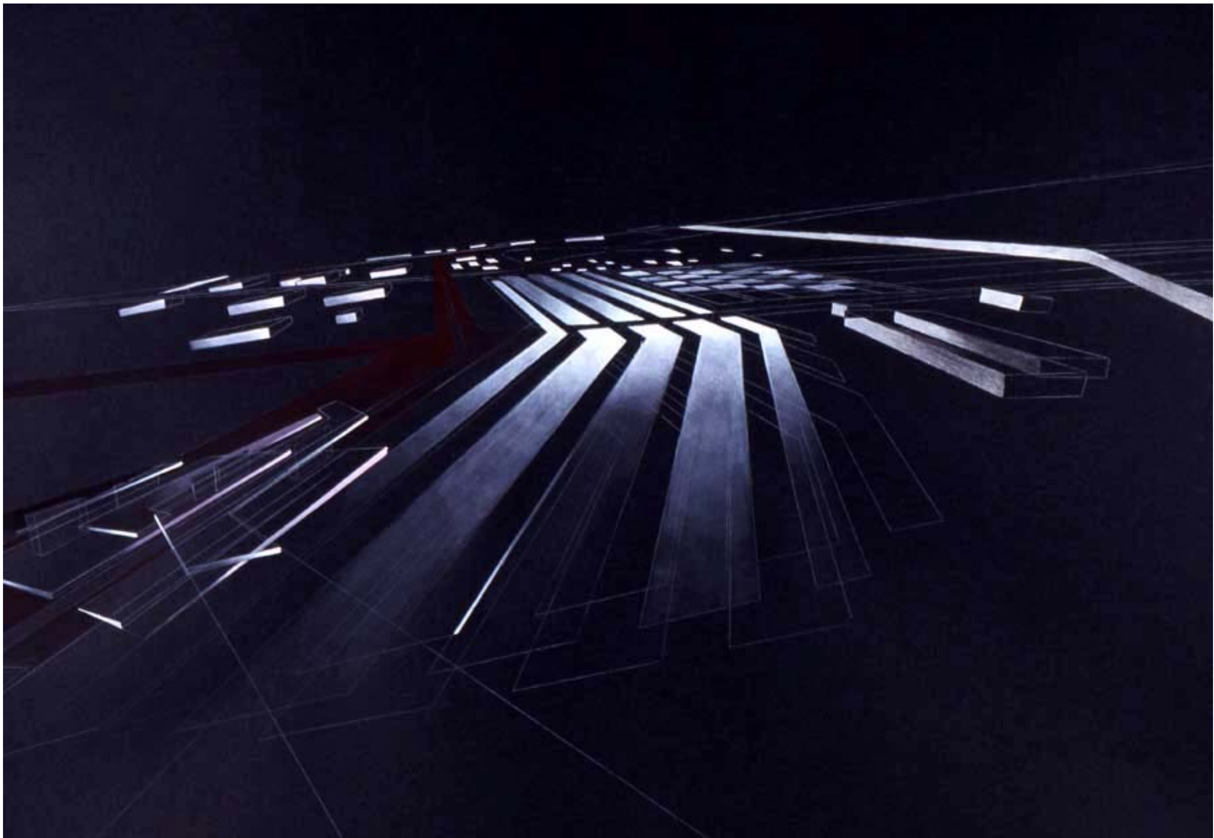
[5] IGLOO nr 129/septembrie 2012, articolul Sabinei Schründer intitulat ”Ellipses”, un proiect foarte interesant.



Zaha Hadid “Dorobanţi tower proiect architects”



Zaha Hadid “Gouangzhou Opera”



Zaha Hadid "Hoenheim nord terminus"



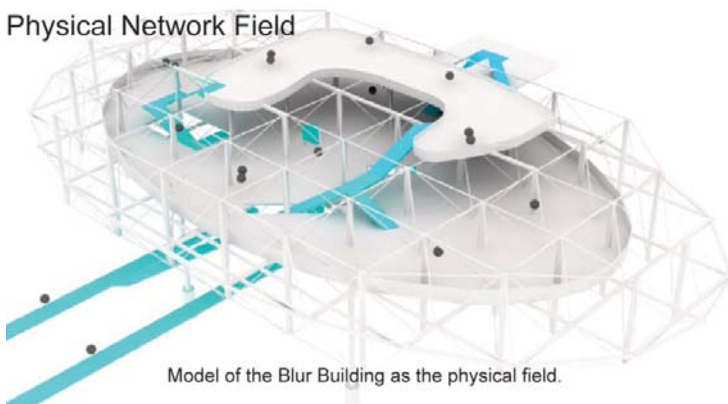
Zaha Hadid "Pavilionul Chanel" imagine de interior

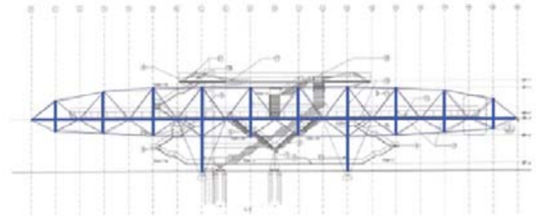


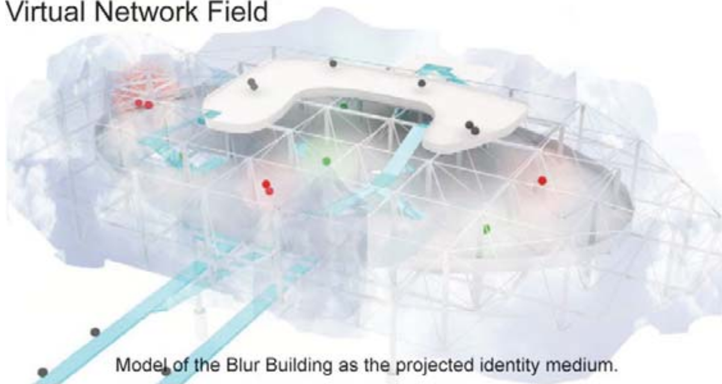
Zaha Hadid "Pavilionul Chanel"

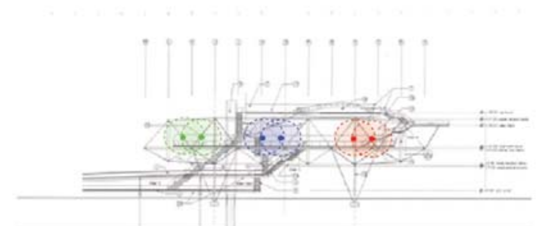


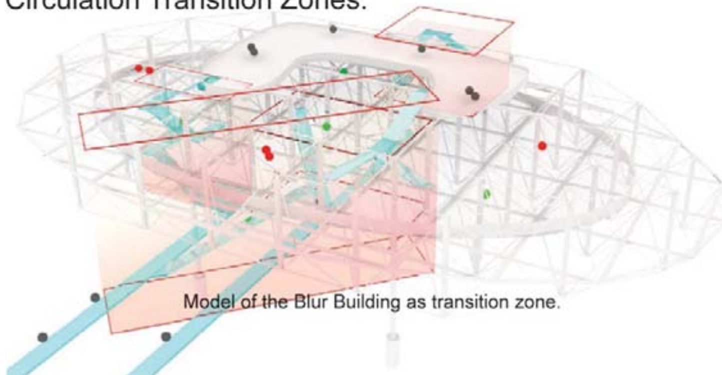
„Blur building" Diller and Scofidio - Elveţia 2002

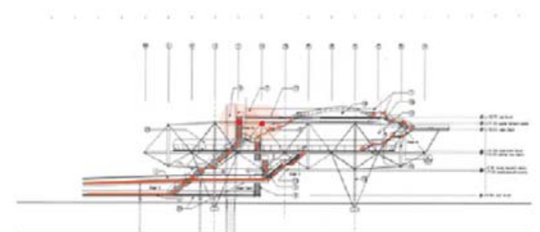












date tehnice proiect ”Blur building”



Diller and Scofidio – ”Blur building” 2002



Jean Paul Riopelle - Canada



Jean Paul Riopelle "La joute" cu aburi



Jean Paul Riopelle"La Joute" Montreal



Mario Merz "Igloo negru" 1967 reluat în 1994



Mario Merz "Igloo triplu", 1984-2002



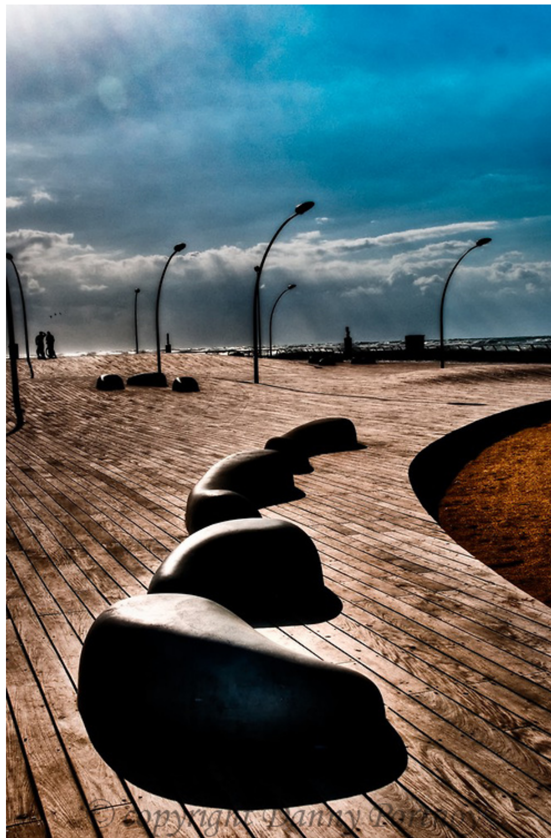
Mario Merz " Igloo", 1990



Sabinei Schründer, "Ellipses", scări fără final



Sabinei Schründer, "Ellipses,,



Tel-Aviv,"Promenadele de lemn de pe malul mării"



Toronto în şantier



Toronto - promenade în formă de valuri

2. **Mari instituţii culturale: Documenta din Kassel**

Manipularea şi fluxul materialelor sunt intensificate cantitativ şi calitativ în măsura în care suntem continuu inundaţi de apariţia lor şi pe de altă parte avem şi capacitatea de a participa activ şi de a le face să circule ca instrumente culturale, creându-se o reţea de difuzare şi de schimb ce tinde către globalizare.

Observarea expresiilor recente în producţia artistică şi culturală ridică numeroase întrebări care pot problematiza o înţelegere mult mai complexă a prezentului. Multe dintre alegerile curatoriale ale marilor manifestări precum bienalele de la Veneţia, Istambul, sau mai nou Praga şi Moscova, dar şi în cadrul Documentei de la Kassel denotă o subliniere a preocupării spre reflecţia asupra acestor concepte de re-analizare a prezentului.

În acest moment politic ostil suntem martorii unor paralele care de fapt se contrazic – o intruziune a politicului şi socialului din ce în ce mai mult în domeniul artei. În acelaşi timp, numărul crescător de proiecte colective şi grupuri de artişti pun la îndoială logica individuală a societăţii capitaliste din ultimii ani. Ei subliniază necesitatea de a articula şi recunoaşte atât noile spaţii de expresie socio-politică prin artă. Se pune la încercare relaţia dintre tradiţie şi estetică şi dacă urmărim desfăşurarea istorică şi cronologică a uneia dintre cele mai de anvergură manifestări artistice respectiv Documenta de la Kassel vom observa cum teoriile curatoriale se vor schimba de-a lungul timpului în funcţie de adaptarea artistului la multitudinea de materiale şi de concepte teoretice.

Încă din anii ’60-’70, în expoziţiile de mare anvergură, artiştii erau fie partizani ai trecutului şi deci ai utilizării tehnicilor tradiţionale (pictură, sculptură, desen), fie proveneau din aşa zisul trecut reacţionar aflat încă la modă, cu rapeluri multiple la arta obiectuală şi instalaţii. Însă deceniul al şaptelea a adus şi primele baze conceptuale pentru arta digitală, cu lucrări explorând telecomunicaţiile şi chiar legăturile dintre materia fizică şi spaţiile imateriale (sunet, electricitate şamd). Interactivitatea în artă nu este doar simplul rezultat al prezenţei şi accesibilităţii computerelor personale ci poate fi privită ca o parte a dezvoltării naturale a artei către imaterialitate, un fenomen care este evidenţiat în lucrări ale Lygiei Clark şi ale lui Helio Oiticica, un dialog între trecut, recent şi îndepărtat, investigaţii ale naturii dar şi ale tehnologiilor digitale.

O clasificare incipientă (a materialelor **efemere** dar cu propria durabilitate) ar putea pune pe primul loc performance-ul dar şi domeniul spectacolului, practici evenimenţiale ce combină spaţiul cu scena, cu galeria, cu muzeul, cu interfaţa, cu ecranul.

De fapt realitatea este că **efemerul** se transformă în permanent, iar participarea publicului de asemenea permanentizează precaritatea elementelor componente, ducând la o redefinire de către public a tehnicilor de exprimare artistică, performance, multimedia şi domeniul spectacolului. Toate acestea sunt practici evenimenţiale, relaţionale, combinînd spaţiile tradiţionale, scena, galeria, muzeul, crâşma, barul, spaţiul urban şi public, dar şi net-ul, şi spaţiul privat, toate sunt gazdele noilor media de exprimare artistică, o artă ce induce o redefinire atât a mesajului cât şi a spaţiului. Supleţea instrumentelor şi materialelor folosite permite manipulări

multiple şi confruntări, genuri şi registre aparţinînd diverselor discipline, fotografie, film, muzică, teatru. Accesul la nenumărate informaţii şi date venite deseori din experienţa individuală sau colectivă şi inserarea lor sub amprenta instantaneităţii şi omniprezenţei permiţând existenţa altor moduri de comunicaţie cât şi a altor modalităţi de percepere a artei.

Marile evenimente expoziţionale europene au demonstrat din plin existenţa multitudinii de materiale de expresie artistică şi este de o majoră importanţă să ne referim la Documenta de la Kassel, un eveniment cu o istorie îndelungată şi care a produs schimbări evidente în stilul de expunere dar şi de gândire al artiştilor dar şi al curatorilor secolului XX devenind cel mai important eveniment artistic din Europa.

Instituţionalizarea atitudinii duchampiene a artistului s-a produs încet, lent şi fără prea mare îndrăzneală. Bienalele veneţiene deşi cu un istoric mult mai bogat decât Documenta au rămas mult timp cantonate în tradiţional, expunând şi premiind pictură timp de multe decenii. De altfel aşa a fost şi începutul Documentei (în 1955) care s-a plasat sub semnătura pictorului Arnold Bode (profesor), la fel ca şi Werner Haftmann (co-organizator al evenimentului), expunând lucrări din perioada de după război, cu preponderenţă în tehnici tradiţionale, pictură, sculptură, grafică. Documenta 3 şi repsectiv 4 reuşesc să părăsească zona tradiţională, cu Documenta 4 ne aflăm chiar în mijlocul unor dezbateri politice, reflectând de fapt legătura fragilă dintre judecata estetică, expresia artistică şi formele democratice. Aceste dispute au îndemnat artistul către expresii ale creativităţii duse dincolo de vizualul obişnuit. Primele semne de răsturnare a stabilimentului cultural se arată în 1968, de altfel ultimul eveniment patronat de Bode, ca apoi în cadrul Documentei 5 din 1972 şi al cărei director a fost Harald Szeeman să se producă o cezură în stilul de până atunci al evenimentelor, concetrându-se pentru prima oară pe un eveniment cheie, cu o tematică anume, în care se trasa relaţia dintre expresia formelor vizuale şi realitate, expoziţia concentrându-se pe relaţia dintre imagine şi realitate. Acest concept oferea o enormă cantitate de lucrări care pe lângă faptul că prezentau un număr impresionant de poziţii şi curente artistice, privitorii erau confruntaţi cu materialităţi din ce în ce mai nonconformiste. [6]

Kaprow, Segal, Samaras, Spoerri chiar şi Robert Filliou acceptă şi propagă principiile conform cărora viaţa concretizează ideile utopice concepute ca artă, permanentă şi participativă, sunt lucrări nomade, transportabile, precare, din fire de sfoară şi resturi de carton, ele pot fi realizate în orice loc şi circumstanţe, semne ale unor bricoleuri de geniu, privilegiind arta ca „savoir-faire” în dauna artei de atitudine.

În Documenta 5 s-a desfăşurat o întreagă panoplie enciclopedică de lucrări, alături de numeroase atitudini politice ale artiştilor (fie ele la modă sau nu), privitorii erau confruntaţi cu un paralelism al producţiilor vizuale desfăşurîndu-se de la kitsch la reclama publicitară, la iconografia politică, la imaginile etnologice religioase, SF sau artă ludică.

Harald Szeeman a făcut loc lucrărilor de performance şi action art, arătând calitatea lor de a surprinde spaţiul tangibil imediat, Vito Acconci fiind prezent încă de la această ediţie a Documentei cu performanţele sale

[6] *Documenta 5*, 1972, primul proiect Documenta în care s-a introdus o tematică.

filmate, documente video asupra manipulării corporale dar şi ale dialogului dintre artist şi camera de filmat. În cazul lui Acconci caracterul efemer al acţiunilor sale este permanentizat de surprinderea lor pe peliculă sau în fotografii, dialog pe care artistul italian îl considera esenţial. Pe de altă parte lucrarea lui Vassilakis Takis intitulată „Semnale eoliene" surprinde prin intenţia de a implica vîntul şi curenţii de aer în opera de artă, lucru pe care l-au folosit ulterior şi alţi artişti.

În cazul Documentei 6, din dorinţa de a explora relaţia problematică dintre artă şi realitatea socială, sculpturile acestei manifestări au fost concepute ca „artă în domeniul public", astfel sculptura lui Richard Serra şi structura lui Walter de Maria au transformat Friedrichsplatz într-un spaţiu al construcţiilor chiar daca aceste acţiuni au provocat deseori reacţii ale publicului. În acelaşi timp, aceste sculpturi ilustrau postminimalismul şi Land Art, mişcări cărora li se datorează o altă înţelegere a materialului dar şi scoaterea operei de artă din zona muzeului şi a galeriei. Lucrarea lui Walter de Maria „The Lightning Field este recunoscută internaţional ca fiind una dintre cele mai semnificative sculpturi de *environment.* Situată într-o zonă îndepărtată din deşertul New Mexico lucrarea cuprinde 400 de stâlpi de oţel instalaţi într-o reţea cu aria totală măsurînd 1 km pătrat. Este printre cele mai mari instalaţii land art din lume. Stâlpii cu diametrul de 5 cm şi înălţimea de 6 - 7 m sunt plasaţi la 6 metri depărtare şi au ca scop atragerea fulgerelor şi tunetelor create artificial. Un gest efemer de posedarea a naturii sub ochii privitorilor şi amatorilor aduşi de DIA prin excursii organizate special.

Contribuind la Documenta 6, Joseph Beuys a căutat de asemenea să interpreteze referinţele la social înlăuntrul artei contemporane prin instaurarea unui sistem de canale comunicante prin tot palatul Fredericianum, ţevi ce transportau miere din locul numit „Pompa de miere la locul de muncă" localizată central, în rotonda scărilor. Această instalaţie a căutat să simbolizeze la modul metaforic caracterul artei contemporane de a forma un întreg organic ce tinde către o societate independentă. Prin Joseph Beuys folosirea materialelor **efemere** a căpătat o importanţă uriaşă deşi nu a fost singurul și nici primul. Lucrul cu rezidurile ce tind să se descompună, cu materiale ca grăsimea sau mierea implică pe lîngă metode ingenioase de expunere (fiecare cu particularităţile tipice) şi soluţii corespunzătoare de conservare a calităţii materiei pe timpul expoziţiei.

Chihiro Shimotani a expus şi el la Documenta 6 lucrările sale fiind direcţionate către arta cuvîntului şi a scrisului, a grafismului. Pentru Shimotani inscripţiile sunt reliefuri, le folosim pentru a formula mesaje ce supravieţuiesc timpului în sine atunci cînd le oferim accesibilitate universală . Le scriem pe materiale rezistente ca piatra, lemnul, metalul, astfel fiind mai rezistente, cititul lor înseamnă distingerea între semn şi suport, între umbră şi lumină Shimotani îşi reduce afirmaţiile la simple forme şi le fragmentează cu scopul de a accentua însemnătatea cuvîntului alături de scrierea lui, deschizând amplul orizont între existenţă şi dezintegrare. El eliberează materialul din starea sa de instrument, părând a fi interesat în cristalizarea conceptelor trecutului prin tehnica viitorului, un mariaj mistic între moderna şi nelimitata tehnologie şi lucrurile reale, mutabile.

Cu Documenta 7 lucrurile se schimbă puţin deoarece Rudi Fuchs îşi dedică atenţia în mod special picturii curentului german « Neue Wilden », însă cea mai spectaculoasă lucrare a acestei ediţii rămîne instalaţia performance “7.000 de copaci “ a lui Joseph Beuys despre care voi da detalii ulterior.

Cu Documenta 8 din 1987 Manfred Schneckenburger, îşi propune să examineze “dimensiunea istorică şi socială a artei”, cu instalaţii de sunet şi video, proiecte de arhitectură şi design dar şi cu un program bine conceput de performance-uri.

În 1992 Documenta 9 nu a constituit un eveniment major dar următoarea, Documenta 10, sub semnătura faimoasei Catherine David, a primit o aură conceptuală. Cathrine David a acordat cea mai mare atenţie atitudinilor critice născute la sfîrşitul anilor ’60 expunînd încă o dată la Documenta X lucrarea lui Marcel Broodthaers “Secţiunea Publicitate, Muzeul de Artă Modernă, Departamentul Vulturilor”, preferând oricum instalaţii complexe cum sunt cele ale lui Michelangelo Pistoletto, şi ale brazilienilor Helio Oiticica, Gabriel Orozco şi Lygia Clark. Punând accentul pe etică şi politică, lucrările expuse în 1997 au avut toate un caracter militant în ton cu sfîrşitul mileniului.

În 2002 Okwui Enwezor, născut în Nigeria, devine primul curator non european al Documentei şi plasează evenimentul în zona dezbaterii identităţii locale şi trans-continentale a artei prin constituirea a cinci platforme de expunere, adunând lucrări cu tehnici şi tematici diferite. Ultima ediție a Documentei tocmai s-a încheiat, un succes al curatoarei Carolyn Christov-Bakargiev în Germania.[7]

Dar să părăsim pe moment seria evenimentelor „Documenta”, căci consider absolut necesară atingerea unui alt capitol important al efemerităţii materialelor din arta contemporană, începând chiar cu Joseph Beuys. Acest artist complex a tratat materiale cum sunt mierea, ceaiul şi margarina ca leacuri sociale înzestrate de către el cu variate calităţi, legate de sistemul personal de simboluri şi metafore. Astfel arta capătă şi un caracter comestibil devnind domeniu de sine stătător nu numai cu Joseph Beuys ci şi cu alţi artişti.

Dieter Roth artist de origine germană şi elveţiană a recurs la folosirea ciocolatei ca material de expresie artistică pentru sculpturile sale, considerând materia comestibilă o ocazie de a vizualiza dimensiunea temporală a artei, integrând factorul întâmplare în procesul artistic. El aprecia ideea cum că lucrarea de artă are o viaţă proprie, iar procesul fizic de descompunere nu poate fi nici prezis nici controlat.

Artiştii germani Martina Rapedius şi Thomas Rindfleisch operează cu numeroase materialităţi, opera lor fiind caracterizată de o senzitivitate şi ingeniositate aparte. Obiecte din viaţa de zi cu zi cum sunt paharele de hîrtie, căpăcelele de la dozele de lapte pentru cafea, folii de plastic, servesc deseori ca materie de bază şi/sau sursă de inspiraţie pentru lucrările lor. Manipulându-le şi folosindu-se de ele, ei transferă sensul acestor obiecte în zona artei, schimbându-le înţelesul. Ei explorează posibilităţile diferite ale acestor materiale şi tehnici, deseori servindu-se de conflictul dintre ele pentru a crea un context de seriozitate dar şi de plăcere. Lucrarea lor

[7] Pentru o prezentare mai detaliată recomand studenților mei ”Texte zur Kunst” varianta online și arhiva website-ului www.documenta.de

intitulată “Mein Lieb” (Dragostea mea) este una cu caracter comestibil. În biserica Sf. Ecaterina se găseşte, imediat sub crucea triumfală, o figură umană pe o masă albă de lemn care seamănă cu un altar. Întreaga sculptură este executată din marţipan şi aminteşte de rănile de la mâinile şi picioarele lui Hristos, precum şi de coroana de spini. Lângă figura de pe masă se găseşte o farfurie cu un cuţit pe ea şi cu un şerveţel. Vizitatorii sunt liberi să-şi taie şi să mănânce o bucată din "trupul lui Hristos". Instalaţii cuprinzând elemente comestibile au existat şi în arta contemporană românească. „Arta fără frontiere” din 1992 a lui Marcel Bunea (o construcţie din pâini şi ciment), apoi „Alimentara” din 1990 a subREAL-ului (cu bucăţi de slaninuţă atârnate de pereţi) şi de asemenea ”Draculaland II” din 1993, tot a subREAL-ului, cu faimoşii mici româneşti înfipţi ca nişte victime în scobitori (aluzie la Vlad Ţepeş).[8]

Viziunea postmodernă, aşa fragmentată cum este ea, pendulează între moştenirea culturală şi refolosirea formelor artistice contemporane. În acest sens, postmodernitatea relevă o estetică a recuperării şi re-integrării. „Recuperare” şi „re-apropriere” sunt termenii folosiţi pentru a descrie dominanta reciclantă a postmodernismului. Ele sunt generalizate până la punctul naşterii unei „ estetici de recuperare” care implică o clasificare a duratei în funcţie de situaţie: de la timpul relativ, la principiul succesivităţii, caracterul definitiv al lucrului.

Termenul de Fluxus a fost lansat de George Maciunas în 1961 plecând chiar de la definiţia din dicţionar, cu referire la flux, curgere, o continuă mişcare şi succesiune de schimbări, lansând pentru prima oară în domeniul artei vizuale prezenţa muzicii noi. John Cage, promotorul curentului şi George Brecht introduc muzica şi compoziţiile abstracte în performance, apoi Ben Vautier a împământenit termenul de sculptură-performance (ca urmare a lucrării lui Claes Oldenburg intitulate: The Store) creind „Le magasin du Ben” în anul 1962 şi oferind o cale de mijloc între arta lui Yves Klein şi Piero Manzoni. Printr-un proces de certificare a proclamării că „totul este artă” Ben a considerat util gestul de a acorda certificate pentru fiecare din acţiunile sale plasându-se în acelaşi timp în centrul comunicării dintre gestul artistic şi amatorul de artă. În 1962 s-a plasat în vitrina galeriei One din Londra cu titlul „Living Sculpture” constituindu-se astfel precursorul faimosului cuplu de artişti britanici Gilbert & George. Această strategie conceptuală a fost o metodă extraordinară de a atrage publicitate, lucru pe care şi Spoerri şi Wolf Vostel l-au speculat din abundenţă.[9]

O aceeaşi publicitate au atras şi gesturile extreme produse în timpul performance-urilor fie că era vorba de audienţă specializată (aşa cum e cazul de cele mai multe ori) fie că este vorba despre noile forme de performance pentru care televiziunile internaţionale alocă timp real de transmisie. Pe de altă parte gesturile acţionismului sunt pe de-o parte **efemere** ca durată şi anduranţă şi durabile prin imortalizarea pe peliculă de film sau fotografică.

---

[8] ”*Alimentara, una din primele „ieșiri la rampă“ale grupului subREAL, mi-a apărut, într-un fel, ca un act de exorcism*,” Adrian Guţă - ARTE VIZUALE. Gînduri răzlețe despre arta anilor ’90.

[9] The Fluxus Reader, editată de Ken Friedman (Londra, Academy Editions, 1998)



Arhitectura palatului Fredericianum ,Documenta Kassel, imagine de ansamblu



Ben Patterson"Bach Dental", performance Fluxus

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "*Fluxed* into another world." *South.*
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] **1.** *Med.* **a** A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be ~~fully~~ grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as ro

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Fluxus "Poveste lungă cu noduri" 1962



Dieter Roth "Marea masă în ruină" 1970-1998



Gabriel Orozco "Documenta 11"



Jimmie Durham , Documenta 9, 1992



Joseph Beuys ”Biokinetik în Documenta lui Harald Szeemann”, 1972



Joseph Beuys "Haita", Documenta Kassel, 2012



Joseph Beuys "Stejarii" Kassel 7 , 1982



Rudi Fuchs "Documenta 7" ,1982



Vito Acconci ”Proiecţie pe Fredericianum la Documenta lui Harald Szeemann”

3. Environmental Art şi Instalaţia

Unul dintre cele mai cunoscute exemple îl reprezintă întreaga creaţie concepută de artistul francez de origine bulgară Christo Javacheff împreună cu soţia sa Jeane Claude.

Christo şi Jeanne-Claude ale căror obiecte împachetate sunt descendente din prototipul suprarealist al lui Man Ray –„Enigma lui Isidore Ducasse" 1920. Primele „obiecte împachetate" se limitau la spaţiul atelierului (seria „Inventar" 1958-1960), dar mai apoi „atentează" la spaţiul public, iniţiind festivităţi prin care acoperă cu plastic docurile din Koln (1961), pavimentul Muzeului de Artă contemporană din Chicago (1969), faleza de la Little Bay, din Australia (1969), fosta clădire a Reich-ului, Berlin (1993) automobile, case, etc.

La Berlin împachetarea s-a petrecut vara, timp de câteva săptămîni, el a înfăşurat sau a acoperit una din clădirile din Berlin cu o mare încărcătură istorică: Reichstag-ul. Artistul a acoperit această clădire naţională aproape ruinată în 100.000 de metri pătraţi de ţesătură din fibră de aluminiu. Pe tărîmul arhitecturii **efemere** nu contează atât de mult relaţia cu istoria, ci mai curând structura imediată. Acoperind arhitectura cu un material strălucitor, el a creat o marcă pasageră acestei cladiri. De fapt, clădirea însăşi şi, odată cu ea, arhitectura au dispărut complet, fiind înlocuite de un acoperământ temporar, aproape non-material care a fascinat masele. Asta i-a făcut pe berlinezi să uite clădirea şi tot ce reprezintă ea. Succesul acestui gest a fost o victorie clară a energiei şi forţei efemerului asupra arhitecturii permanente.

Christo creează în 1976 *Running Fence* în California, apoi mii de umbrele în California şi Japonia în 1991, a împachetat Reichstagul în Berlin în 1995 sau mai devreme insulele Key Biscayne Islands în 1983 au căpătat fustiţe roz, toate acestea au creat renumele acestui artist deşi nici una dintre aceste lucrări nu mai există astăzi.

Dar toate continuă să existe în memoria clor care le-au văzut dar şi în cursul istoriei artei. Christo a scos arta afară din galerie şi din muzeu. "Arta mea este rezultatul unei gândiri şi a unei intuiţii estetice impuse într-un mediu ambiental construit.
"My art is the result of thinking and an aesthetic intuition imposed on a natural and built-up environment".

În sfârşit, mai există şi alt element care joacă un rol important: amintirea şi dorul după ceva dispărut, adică memoria. Această posibilitate de a programa o dorinţă conferă structurilor şi arhitecturii **efemere** o forţă şi o libertate atît de valoroase într-o lume care este predominată de valorile solide şi universale simbolizate de arhitectură". Mai interesant este proiectul menţionat în introducere: Porţile Draperii construite în Central Park. Faptul că aceste porţi, prezente fiind în parc, nu au schimbat doar percepţia publicului au schimbat parcul şi împrejurimile. Porţile, fiind neobişnuite în această locaţie, au creat o altă prezenţă a peisajului care rămâne

dincolo de structuri şi de zgârie norii luxoşi din jurul parcului. Aceste structuri mari şi permanente construiau un fundal uşor superflu pentru forţa explicită a efemerităţii acestor obiecte. [10]

Porţile, în temporalitatea lor, aveau şansa de a se baza pe efectul lor de moment, neîmpiedicate de povara timpului. Arhitectura permanentă, cum este turnul construit pe Upper West şi Upper East Side, trebuie să facă faţă unor lucruri cum sunt schimbarea gustului, schimbarea utilizării, schimbarea evaluării critice şi, nu în ultimul rând, deteriorarea propriilor materiale. Porţile nu aveau de ce să se frământe cu asemenea probleme. Bazându-se pe existenţa lor de două săptămâni, prestabilită, au putut scoate în evidenţă doar esteticul „rite-de-passage".

Arta lui **Andy Goldsworthy** include şi obiecte găsite care se alătură materialelor din natură creând astfel sculpturi temporare cum le numeşte chiar artistul, sculpturi plasate în mediul natural dar care contrastează puternic cu acesta.

De altfel, acesta este şi scopul artei lui acela de a produce contraste de formă şi culoare prin lucrări şocante şi efemere în acelaşi timp. Crengi, scaieţi, noroi, zăpadă sau ţurţuri de ghiaţă, flori şi frunze compun sculpturile sale extrem de interesante.

Mai târziu descoperă puterea materialelor plastice de a fi modelate, exploatându-le posibilităţile de solidificare lentă, dirijându-le şi accentuând latura de acţiune a sculpturii (seria de „Expansiuni").

În lumea artei efemere Goldsworthy este unul dintre cei mai importanţi artişti. Arta tranzitorie, rolul timpului şi al sorţii este esenţial, însă devin discutabile din punctual de vedere al valorii intrinsece. Roca, plantele, pământul, şi tote celelalte materiale sunt suportul local al artistului lucru ce îl face uşor de identificat şi în acelaşi timp unicitatea lucrării stă în tipul de corelare natură-artă, momentul în care natura trece la artă şi prin artă la memorie.

Atât „Environmental Art" cât şi Instalaţia reprezintă „etichete" care au fost folosite începând cu 1970, publicul descoperind faptul că, pentru a experimenta aceste tipuri de artă, trebuie să se plaseze în interiorul lucrării. În America, termenul „elastic" de artă environmentală a fost reprezentat de fotografiile lui **Walter de Maria** care înfăţişau „Câmpii cu fulgere", uzând de forţa naturii pentru a-şi realiza arta.

Instalaţiile **lui Dan Graham**, **Bruce Nauman** sau ale lui **Nam June Paik** au reprezentat repere ale creaţiilor viitorilor instalaţionişti . Lucrările lui Dan Graham au predominat în structuri bazate pe transparenţe şi reflexii (sticlă, oglindă) şi sisteme video, introducând privitorul într-o viziune de auto-reflexie şi urmărire în timp ce acesta se plimbă prin încăpere. „Prezentul continuu – Trecut"/"Present Continuous Past(s)" 1974 este cea mai

---

[10], Kenneth Bancroft Clark *Christo, "The Gates" Project for Central Park: Human Impact Study.* New York: Clark, Phipps, Clark & Harris, 1982.

ilustrativă instalaţie a lui Graham, în care a introdus filmarea video şi redarea cu întârziere a acesteia, astfel încât privitorul să fie conştient de faptul că este „supravegheat”.

„Coridorul cu lumină verde” 1970-1971 este instalaţia lui Bruce Nauman care a „forţat” privitorul să se strecoare într-un spaţiu foarte strâns, lucrarea nefiind ceva de privit, ci de experimentat într-o manieră pur fizică. Nauman a mai realizat, ca replică la „Urinoarul” lui Duchamp, un film intitulat „Autoportret ca Fântână” 1966-1970, în care s-a ilustrat ca un ready-made în timp ce scuipa apă din gură.[11]

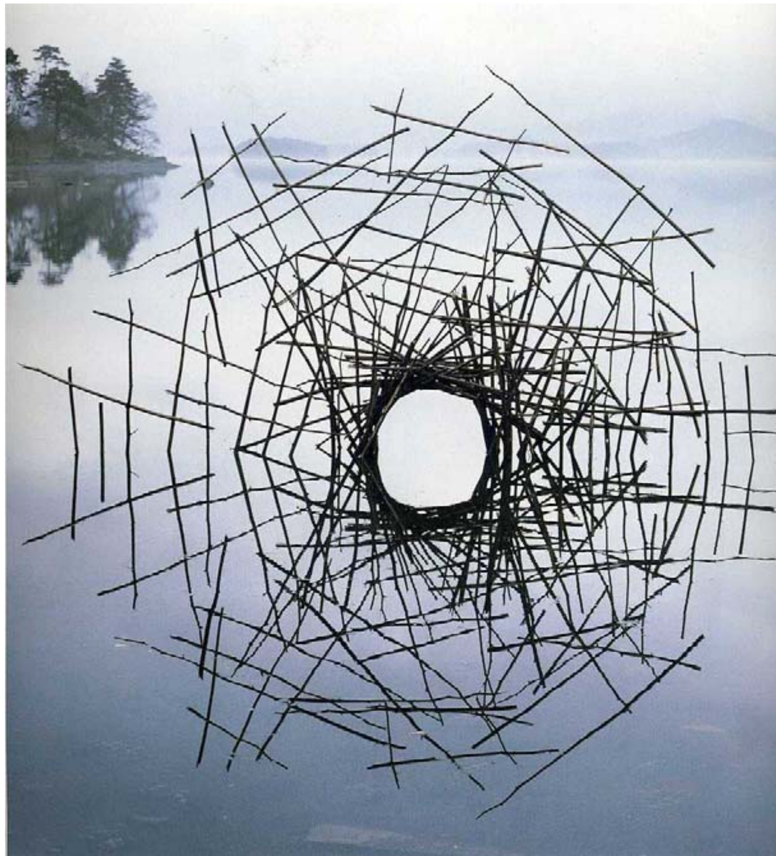
În 1961, Claes Oldenburg şi-a transformat atelierul într-un magazin pe care l-a decorat cu modele de mâncare şi haine realizate din etamină înmuiată în ghips, modelată pe structuri de sârmă, pictate în culori vii. Publicul le-a cumpărat şi le-a apreciat ca piese de sculptură. Mai târziu, Oldenburg a realizat replici la scară uriaşă, monumentală, ale unor obiecte din viaţa de zi cu zi – hamburgeri, îngheţată, tuburi de pastă de dinţi, furculiţe, foarfeci sau cârlige de rufe – insistând asupra calităţii materialelor, imitându-le „textura”. Despre tot ceea ce îl înconjura, Oldenburg a afirmat: „Mâncarea este echivalentul culorii, iar mobilierul este echivalentul sculpturii.

Tom Wesselman a adus obiectului ceva din expansivitatea happening-ului, lucrările sale timpurii fiind create din colaje de fotografii ale ambalajelor de mâncare, iar mai apoi creând tablouri din medii mixte. Una dintre acestea, „Marele nud American nr. 54” (1964) avea ataşat la suportul pictat un telefon de perete, un calorifer, o masă şi un scaun, toate sugerând intimitatea unei camere de zi, care face legătura cu dormitorul unde se află figura accentuat erotică a nudului feminin.

Acelaşi tip de tablouri compuse, tridimensionale au creat şi George Segal şi Ed Kienholtz. Segal a realizat „scenarii” monotone – la cafenea, la spălătoria automatică – populate de figuri din ghips în mărime naturală.

---

[11] După cum vedeți referințele la Duchamp se înmulțesc, iar concluzia sa cum că singurul lucru pentru care lumea o să-l țină minte este invenția termenului ”ready made” este o exagerare tipică unui artist de geniu. După aproape 100 de ani de la The Bride nu se poate spune așa ceva!



Andy Goldsworthy ”Artă naturală”



Andy Goldsworthy “Sfera de gheaţă”



Andy Goldsworthy ,”Frunze de sycomor”



Andy Goldsworthy ”Frunze”



Bruce Naumann "Green corridor"



Bruce Naumann "Green light corridor"



Christo "Gates", Central Park, 2005



Christo "Reichstag", 1995



Christo şi Jeanne Claude "Valea draperiilor", 1971



Christo ”Running fence”, 1974



Christo și Jeanne-Claude ”Insule inconjurate” Miami,Florida,1980-83



Christo ”Umbrellas”(Umbrelele), 2000



Claes Oldenburg ”Castron răsturnat cu resturi și coji”, Miami



Claes Oldenburg ”The Apple Core” la Israel Museum, în Ireusalim



Colecţia maciunas- Claes Oldenburg



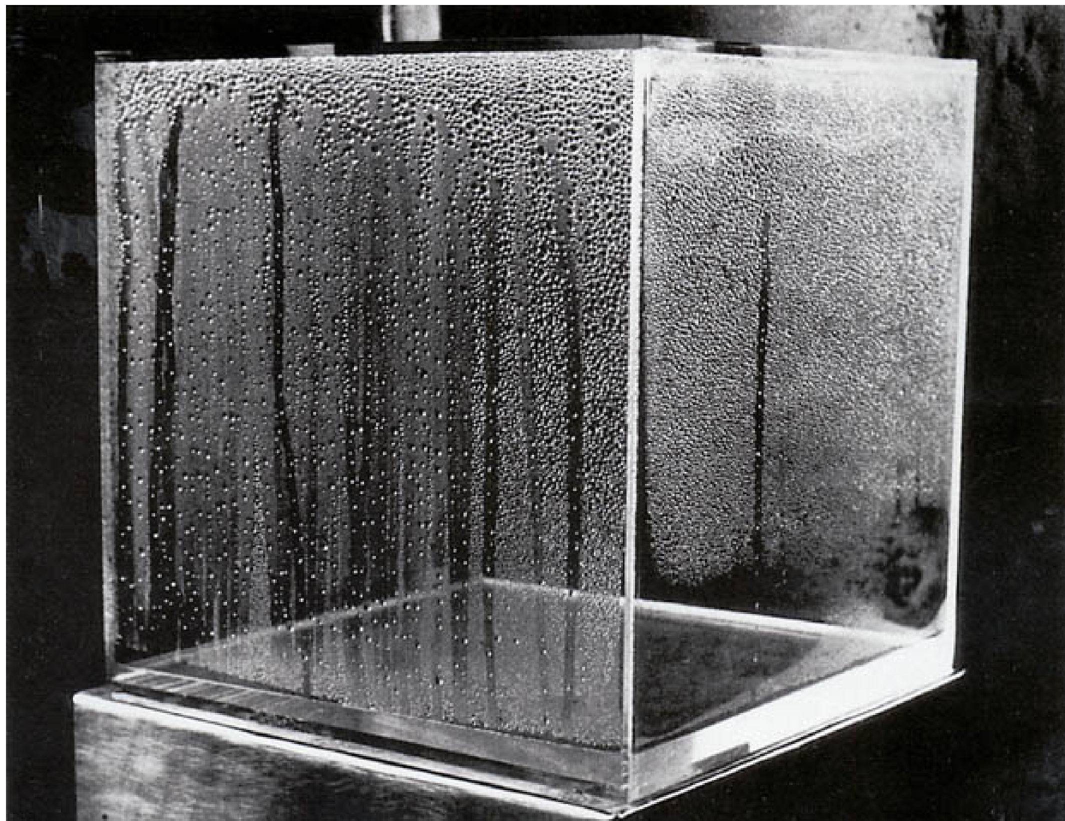
Dan Graham ”Cilindru din oglindă inăuntrul unui cub”, 1991



Dan Graham ”Glass pavilion”



George Segal, "Cuplu"



Hans Haacke - condens în cub, 1963



Tom Wesselman ”Cigarette”



Tom Wesselmann - natură statică



Walter de Maria ”Octombrie”, California



Walter de Maria ”Lightning field”



Walter de Maria - portret

4. Performance

Performance art se afla de căţiva ani într-un reviriment fantastic, cu o tot mai crescândă popularitate printre tinerii artişti, cu show-uri importante în cele mai mari muzee ale lumii la Muzeul Guggenheim, la Neuberger Museum, la MOMA unde a fost prezentată întreaga operă artistică a Marinei Abramovic. Dar pentru a înţelege cel mai bine acest mod de exprimare artistică e cazul să menţionez cel mai important eveniment de acest fel desfăşurat la New York în cadrul PS1 Contemporary Art Center şi anume "100 de ani" versiunea 2 o expoziţie care a marcat 100 de ani de la Manifestul Futurist, în esenţă sunt 100 de ani de istorie a performance-ului care au marcat întreaga activitate a secolului XX şi care continuă să fie într-un loc central şi în secolul XXI. Expoziţia a adunat material neexpus până acum, oferind un traseu cronologic vital pentru evoluţia artei performance-ului în acest timp, fiind concepută ca o "expoziţie care respiră", cu o documentaţie ce se va lărgi tot mai mult şi va creşte exponenţial în viitor, "100 de ani" demonstrează extraordinara varietate a performanţei "live" în ultimele zece decade. Manifestele dadaiste şi futuriste sunt prezentate alături de fotografii le lui Oskar Schlemmer cu Baletul său Triadic, filmele lui Francis Picabia şi Mary Wigman, preţioasele filme de neuitat ale acţiunilor lui Yves Klein, Carolee Schneemann, Anna Halprin, Trisha Brown şi Yayoi Kusama. Un traseu cronologic ce cuprinde de altfel şi acţiunile lui Vito Acconci, Ana Mendieta, Matthew Barney, Tania Bruguera, chiar pînă la ultimii Sigalit Landau, Allora şi Calzadilla, ş.a. Nu lipsesc din expoziţie nici proiectele Electronic Art Intermix, cea mai importantă resursă pentru arta video şi arta media, un eveniment care a început să arhiveze artişti încă din anii 70, drept pentru care i-a fost alocată o întreagă secţiune intitulată „45 de ani de performance video de la EAI", cu Nam June Paik şi alţii. După cum se vede

acest curent de integrare a performance-ului şi mai ales al programării computerizate în artă sunt din ce în ce mai recurente în arta contemporană, vizibile în expuneri la MOMA, Tate Modern, Centre Georges Pompidou ş.a.m.d.

Ceea ce a fost prezentat în această expoziţie este şi faptul că în secolul XX accentul în artă a început să fie pus pe procesul creaţiei, ca recunoaştere a prezenţei artistului ca factor crucial în acest proces, *performance*-ul reprezentând acea recunoaştere.

Ilustrând cu precădere acest concept, Gilbert şi George au declarat că însăşi viaţa lor este o artă: „Ne-am fardat cu culori metalice şi am devenit sculpturi. Acum suntem sculpturi vorbitoare.Viaţa noastră întreagă este o mare sculptură." Acţiuni precum „Sculptura cântătoare" 1970, „Ploaie de gin" 1973, etc au reprezentat creaţiile acestor doi artişti totdeauna îmbrăcaţi foarte elegant, preluând atitudinea rebelă a Cabaret-ului Voltaire.

Într-un registru total diferit, performance-urile artiştilor austrieci Gunter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler, ale germanilor Reiner Ruthenbeck, Ulrike Rosenbach, Arnulf Rainer, sârboaica Marina Abramovici, americanii Vito Acconci, Carolee Schneeman, Chris Burden, Dennis Oppenheim şi mulţi alţii au reprezentat tendinţa Acţionismului de a insera ritualuri în care corpurile lor erau supuse la diverse provocări, experienţe violente sau cu conotaţii erotice, în încercarea de a-şi găsi identitatea. Privitorii erau invitaţi să participe la aceste „gesturi artistice" tipice anilor '70.

Joseph Beuys a reprezentat, de asemenea, un spirit inovator şi provocator în acţiunile sale în care căuta mijloace de expresie pentru implicarea publicului, remarcându-se totodată, ca un artist ce promova conceptul de plastică socială, de angajament politic în artă. Elaborându-şi cu precizie autobiografia, accentuând momentele majore ale vieţii sale anterioare afirmării ca artist, Beuys s-a remarcat prin folosirea unor anumite materiale ca simboluri ale existenţei sale: grăsime, fetru, cruci roşii şi animale (iepure, coiot). Pentru Beuys problema cea mai importantă nu era să găsească o metodă artistică în pas cu schimbările lumii, ci să fie un „transmiţător", să comunice publicului ceea ce reprezintă arta sa. „Sculptura trebuie totdeauna să pună sub semnul întrebării premisele culturale. Aceasta este funcţia artei, pe care societatea întotdeauna a încercat să o subjuge. Doar arta face viaţa posibilă (…), fără artă omul este de neconceput în termeni fiziololgici".

În 1965 a realizat performance-ul intitulat „Cum să explici imagini unui iepure mort", în care publicul a fost exclus, dar a putut observa acţiunea prin intermediul ferestrelor: Beuys, având capul uns cu miere, facilitând astfel, lipirea unui strat de foiţă de aur, stătea pe un scaun şi vorbea cu iepurele mort din poala sa. În acţiunea „Coiotule, eu iubesc America şi America mă iubeşte" 1974 artistul s-a înfăşurat în fetru în galeria lui Rene Bloch, unde a petrecut cinci zile în acelaşi spaţiu cu un coiot, promovând ideea anduranţei fizice întâlnită la acţionişti, dar şi pe cea a „energiei elementare" a animalelor, pe care Beuys o susţinea în discursurile sale cu caracter politic.

Anii ’70 au fost marcaţi şi de puternica tendinţă de angajament politic în artă, artiştii recunoscându-se ca responsabili în crearea de mesaje politice.[12]

„The Art Worker’s Coalition”/„Coaliţia muncitorilor de artă” s-a format la New York încă din 1969, grupul organizând proteste nu numai împotriva războiului, ci şi pentru susţinerea drepturilor omului. Artişti precum Hans Haacke, Lucy Lippard, Carl Andre şi alţii au considerat arta politică drept refuzul faţă de principiile Modernismului statuate de Clement Greenberg. Hans Haacke a realizat investigaţii ale firmelor implicate în sponsorizările de artă, dezvăluind, prin intermediul fotografiilor şi documentaţiilor scrise, societăţi implicate în traficul de arme care sponsorizau expoziţii de artă, sau făcând publice un număr mare de clădiri din Manhattan care erau proprietatea unei singure familii – „Shapolsky & al.

Cel mai interesant fenomen al acestei direcţii este practicarea artei sociologice, *live art* (SubREAL, Marcel Bunea, grupul Euroartist, Utto Gustav, Teodor Graur, Marilena Preda Sânc, Sandor Bartha, Kinema Ikon) care au dominat în mare parte manifestările cele mai novatoare ale ultimilor ani – festivalurile de intermedia (Timişoara), Ann Art (Sfântu Gheorghe), festivalul „Periferic” de la Iaşi, expoziţiile anuale ale Centrului Soros pentru Artă Contemporană”. Artiştii români ai anilor ’90 au abordat, ca forme de manifestare, arta conceptuală, asamblajul, happening-ul/ performance-ul/ teatrul stradal, body art, ş.a.

Pe lângă artiştii generaţiei ’80 foarte activă în artele alternative a anilor ’90 apar nume noi cum ar fi Lia Perjovschi, Matei Bejenaru, Cosmin Paulescu, Grupul Rostopasca etc.



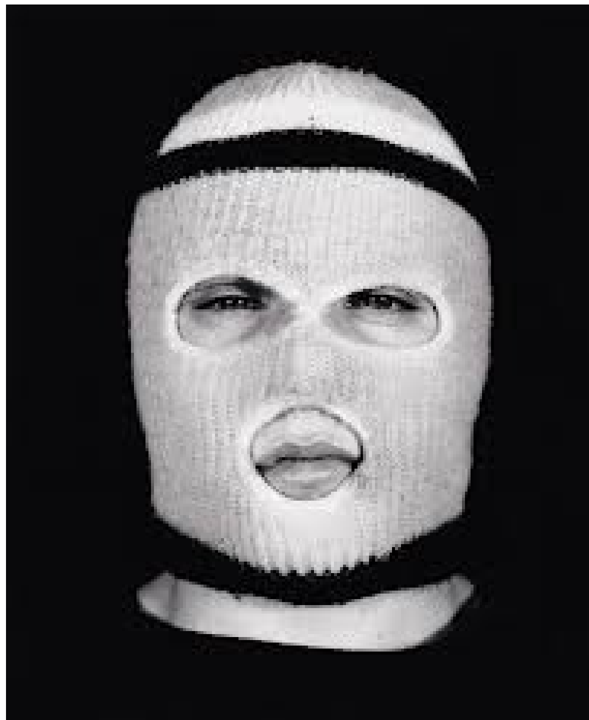
Carolee Schneeman ”Distracţia cărnii”

---

[12] Aici se înscriu atât lucrările cu mesaj feminist cât și cele implicând natura, o remodelare a percepției artistice așa cum apare în *Land Art*.



Carolee Schneeman ”Interior scroll”, 1975



Chris Burden ”You'll never see my face” în Kansas



Dennis Oppenheim ”Ochiul furtunii”, 1973



Dennis Oppenheim ”Transfer în două trepte”, 1971



George Segal ''Psychotic art''



Ed Kienholtz ”Dodge cu bancheta în spate”, 1964, fibră de sticlă



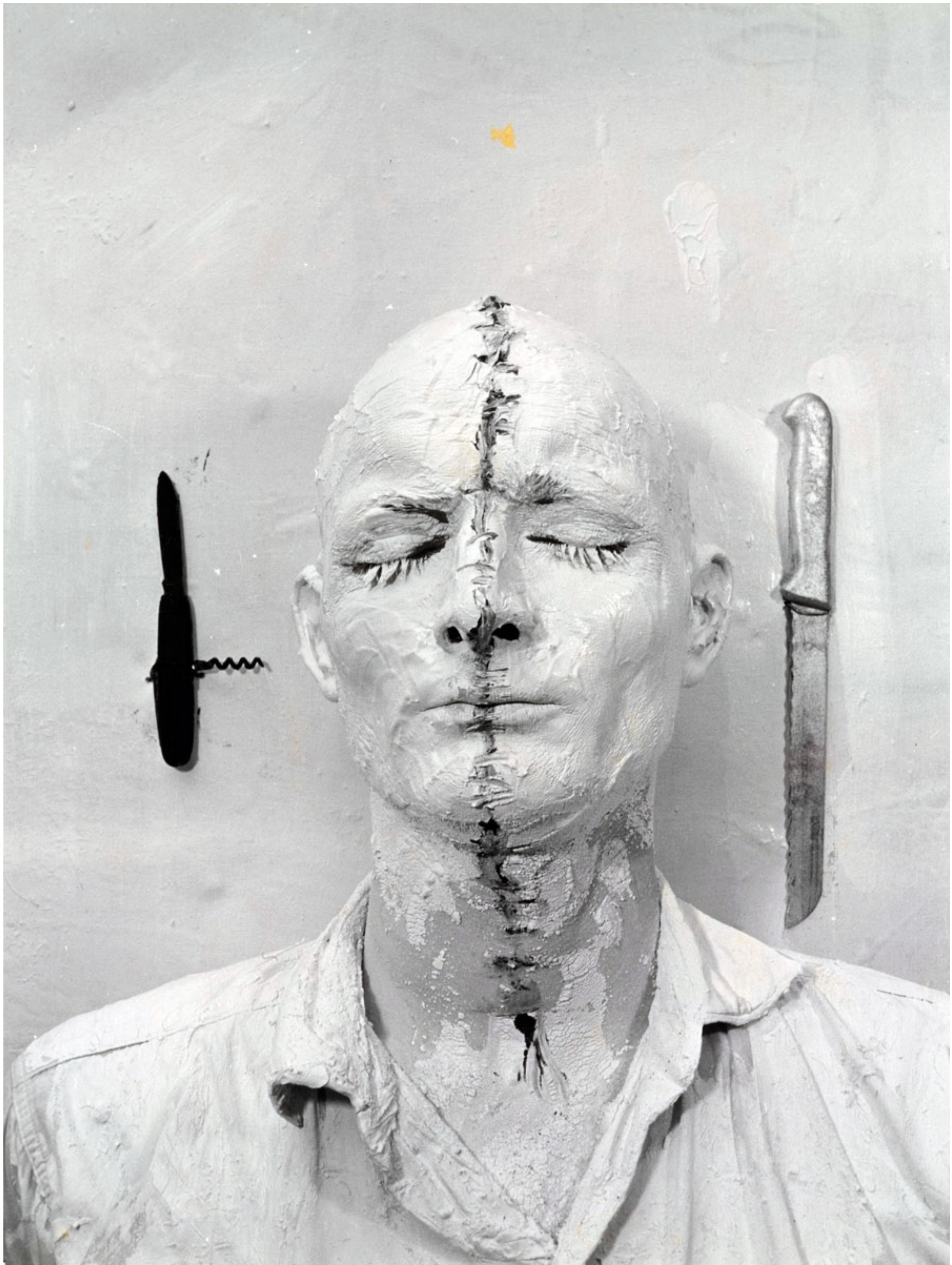
Gilbert & Gerge ”Colierul de gin”



Gilbert & George „Living-Statues”



Richard Long ”O linie făcută prin mers” 1973



Gunther Brus "Self painting" (autoportret)



Joseph Beys "Lectura"



Jospeh Beuys "1 mai 1972"



Marcel Bunea ”Pâinea şi vinul”, 1992



Marilena Preda Sânc”Diva”



Marina Abramovic "Art must be beautiful"



Marina Abramovic "Baroc balcanic"



Tania Bruguera, ”Greutatea vinovăţiei”, 1999

5. Text, litera, semn

În timp ce discuţiile despre formele culturale ale postmodernismului au fost iniţial dezbătute în America de Nord, Jean Baudrillard şi Jean Francois Lyotard, în Franţa, au fost cei care au dezvoltat noţiunile teoretice ale erei postmoderne, noţiuni mult mai ample decât cele enunţate în Marea Britanie sau Statele Unite. Astfel, evoluţiile criticii literare şi de artă au avansat noi concepte ale discursului (spre exemplu „revoluţia structuralistă”, teoriile grupului „Tel Quel” şi evoluţia teoriei poststructuraliste). Un singur lucru este sigur despre postmodernism: este ambivalent. Ambivalenţa reprezintă tema comună a creaţiilor artistice ale ultimelor două decade. Imaginea postmodernă pendulează între sugestibilitate şi ambiguitate. Concepţia postmodernă a artei ca „text” semnifică instabilitatea imaginii ca „semn”, ca simbol vizual ce deţine doar o singură semnificaţie. Ready-made-urile lui Duchamp se plasau împotriva modernismului prin impunerea artei obiect ca rezultat al unui discurs clar întemeiat.

Tendinţele principale ale artei postmoderne derivau din simpla considerare că semnificaţia cuvintelor, a gesturilor, a operelor de artă, a publicităţii, modei şi a altor forme de comunicare variază în funcţie de contextele diferite în care omul le experimentează.

Concepţia modernistă a artistului ca „purtător de semnificaţie” este armonizată cu ideea accentului pe cuvântul „Eu”. Concepţia postmodernă consideră artistul ca un „producător cultural”, iar opera de artă ca un catalizator dialectic mai degrabă decât un „monument”.

Arta Conceptuală a definit tendinţele manifestate la sfârşitul anilor ’60, în care ideea, conceptul, realizarea operei reprezentau prioritatea actului artistic în defavoarea formei finale a lucrării. „În cadrul artei conceptuale, ideea sau conceptul este aspectul cel mai important al lucrării. Când un artist foloseşte o formă conceptuală de artă, înseamnă că toate planurile şi deciziile sunt realizate în prealabil, iar execuţia este un element superficial. Ideea devine o maşină care face artă” scria Sol LeWitt în articolul „Paragrafe despre arta conceptuală” apărut în revista „Artforum” în 1967. Ideea unui proces planificat anterior a sugerat o legătură între arta conceptuală, matematică şi filozofie. Se presupune, de exemplu, că un desen pe perete executat de Sol Lewitt poate avea o aparenţă diferită dacă este re-desenat în alte locaţii. Această relaţie strânsă între artă şi loc va fi unul din elementele de bază ale artei actuale. Conceptualismul a fost deseori identificat drept arta „fără substanţă”, o serie de artişti folosind ca mijloc artistic limbajul, cuvântul. Picturile, sculpturile sau obiectele au devenit dosare de documentaţie, hărţi, liste, fotografii, etc. Artişti precum Robert Barry, Edward Ruscha, John Baldessari, Victor Burgin au reprezentat acest tip de artă, dar Lawrence Wiener şi Joseph Kosuth au demonstrat, în modul lor de a face artă, că şi cuvintele au o calitate pe care să o investigheze. Lawrence Wiener considera că „subiectul” lucrărilor sale consta în varietatea materialelor existente, numai că pe pereţii galeriilor expunea doar texte care consemnau anumite suporturi şi materiale şi ceea ce se poate face cu ele: „Un marker standard aruncat în mare” 1968.

Seria de lucrări ale lui Joseph Kosuth „Artă ca Idee ca Idee” s-a constituit ca un omagiu adus lui Ad Reinhardt, prin faptul că imită ultimele picturi ale acestuia. Fiecare lucrare reprezintă fotocopia definiţiilor din dicţionar a cuvintelor „artă”, „idee”, „semnificaţie”, „nimic”, mărite şi printate pe invers, alb pe negru. Lucrarea „Unul şi trei scaune” 1965 a fost compusă dintr-un scaun de lemn, o fotografie alb-negru, de mari dimensiuni, a unui scaun şi fotocopia definiţiei cuvântului „scaun”.

Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrel şi David Bainbridge au format gruparea Art & Language, cu scopul de a dezbate relaţia dintre „artă” şi „limbaj”. Lucrarea „Index 01” expusă la Documenta de la Kassel în 1972, includea texte şi tabele lipite pe pereţii galeriei în care se aflau, totodată, 8 dulăpioare pline cu fragmente dintr-o serie de texte teoretice.

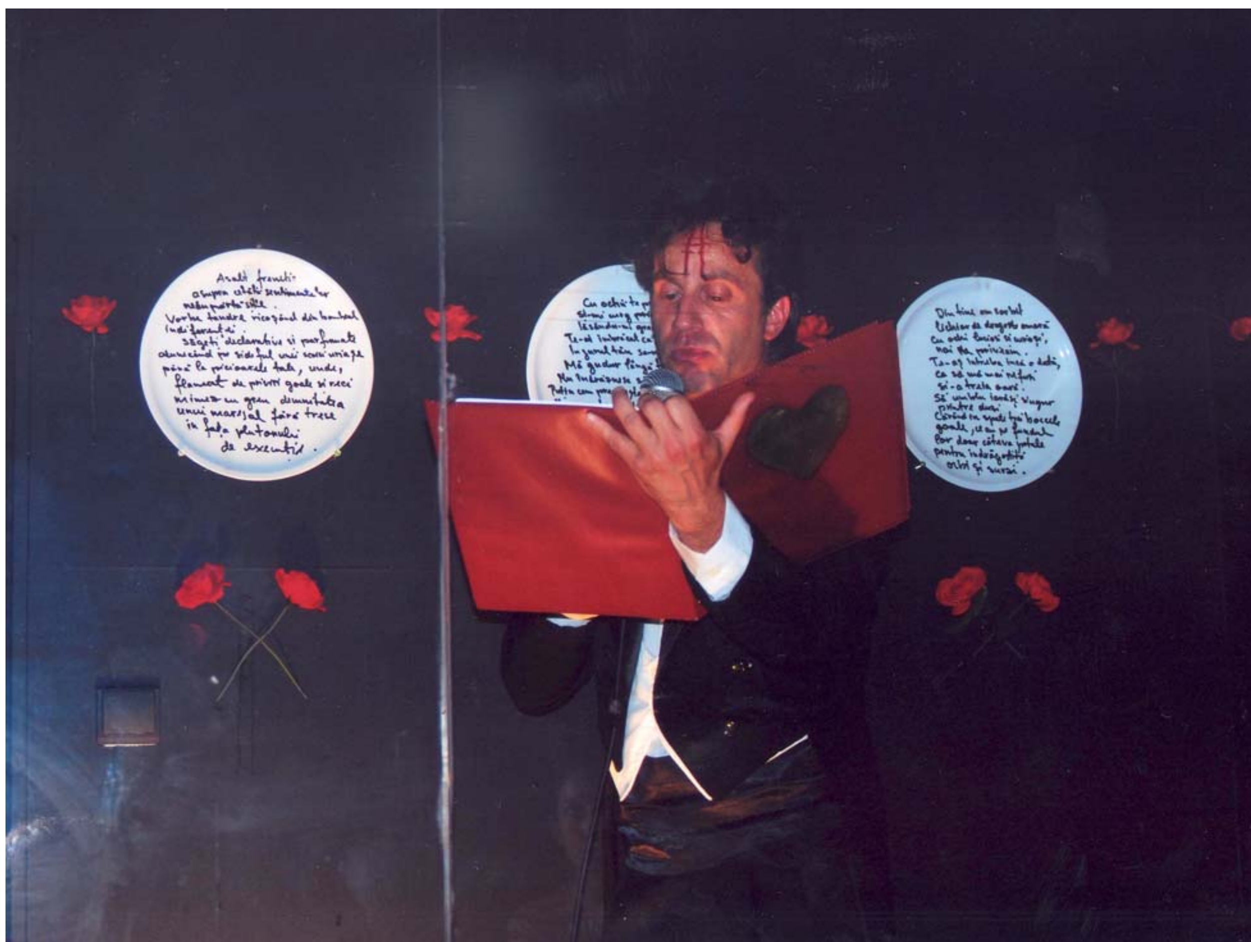
Chihiro Shimotani a expus şi el la Documenta 6 lucrările sale fiind direcţionate către arta cuvîntului şi a scrisului, a grafismului. Pentru Shimotani inscripţiile sunt reliefuri, le folosim pentru a formula mesaje ce supravieţuiesc timpului în sine atunci când le oferim accesibilitate universală. Le scriem pe materiale rezistente ca piatra, lemnul, metalul, astfel fiind mai rezistente, cititul lor înseamnă distingerea între semn şi suport, între umbră şi lumină.

Shimotani îşi reduce afirmaţiile la simple forme şi le fragmentează cu scopul de a accentua însemnătatea cuvântului alături de scrierea lui, deschizând amplul orizont între existenţă şi dezintegrare. El eliberează materialul din starea sa de instrument, părând a fi interesat în cristalizarea conceptelor trecutului prin tehnica viitorului, un mariaj mistic între moderna şi nelimitata tehnologie şi lucrurile reale, mutabile.

Cât despre arta românească de-a lungul ultimelor decenii, efemeritatea este parte componentă şi în instalaţiile minimaliste ale lui Diet Sayler, Dan Mihălţianu, Dan Perjovschi ş.a.m.d. În expoziţia „Colaje murale” organizată la Timişoara în 1993, artistul Diet Sayler decupează forme rectangulare de autocolant (roşu, albastru, negru) pe care îl lipeşte pe pereţii sau stâlpii spaţiilor de expunere, urmând ca după terminarea expoziţiei „instalaţia de artă concretă” să nu mai existe. Această expoziţie a fost reluată şi la Muzeul Naţional de Artă al României cu aceleaşi metode artistice şi în plus, locul unde trebuiau lipite pe perete acele semne era aflat în urma aruncării unor zaruri şi a calculării matematice a numerelor de pe zar.

Un exemplu asemănător este lucrarea lui Dan Perjovschi din Pavilionul românesc de la Veneţia, unde acesta a desenat timp de trei săptămâni pavimentul spaţiului expoziţional. Desenul direct pe podea, executat cu marker negru, va constitui o ţesătură de sute de mii de chipuri. Un covor. O suprafaţă de sacrificiu. Un efort ce se va consuma în timpul expunerii. Desenele se vor afla într-un proces de ştergere încă de la deschiderea expoziţiei şi aproape vor dispărea odată cu închiderea ei.

Personal am folosit litera şi textul în performance-urile intitulate „Restart” şi “Cioburi de poezie” din cadrul acţiunii “Atelier în tranziţie” din anul 2007.



„Cioburi de poezie” ,Cosmin Paulescu ,”Atelier în tranziţie” , 2007



Art Language"Index 01", Documenta Kassel, 1972



Chihiro Shimotani "Impresii pe piatră", 1973



Chihiro Shimotani ”Impresii pe piatră”(detaliu) ,1973



Dan Mihaltianu ”Divided iles”, 1998



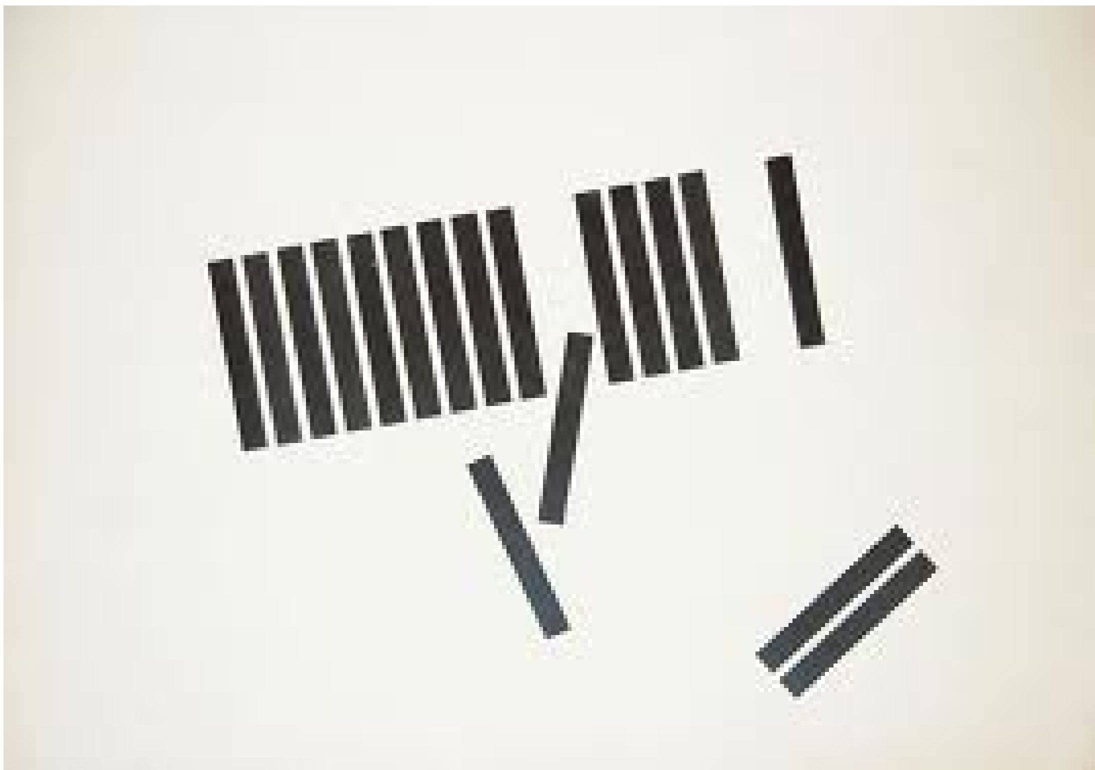
Dan Mithanau "Vodkapool", Toronto, 2009



Dan Perjovschi ,2007



Diet Sayler "Cinci piese de lemn", 1981



Diet Sayler "Compoziţie", 1968



Lawrecne Wiener ”Făcut cu...”,2009



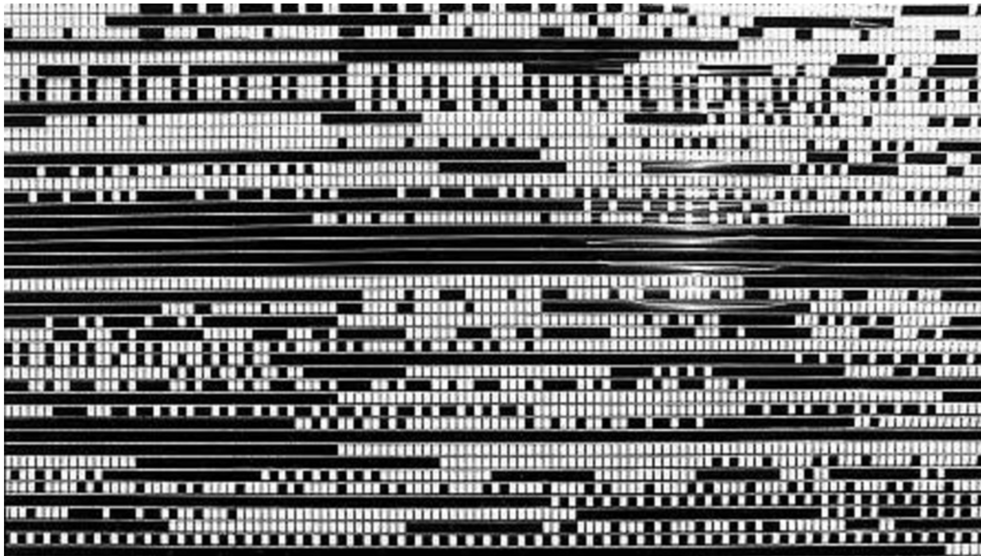
”Litera”,- Sol Lewitt, perete executat de o asistentă



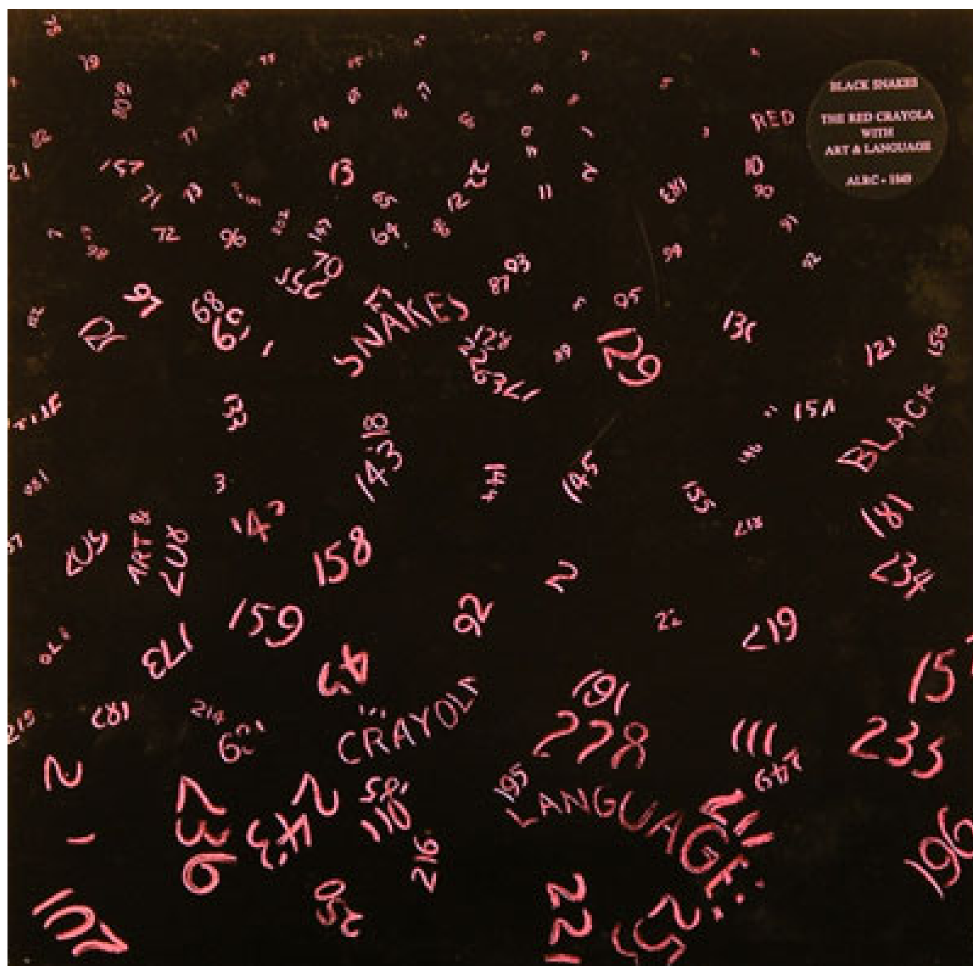
Robert Barry ”Aceasta este mâine”



Sol Lewit ”Retrospectiva desen pe perete”, 2009



Arnulf Rainer "Experimental"



Art-language"Black snakes" ,1983



Ed Ruscha ,Murală în Los Angeles



Joseph Kosuth   ”Art as Idea”, 1966



Lawrence Weiner „At The Same Moment”,2011



Vito Acconci „Oraşul cuvintelor”

6. Alte materiale celuloid, plastic, bachelita, nisipul, sticla

Pe de altă parte, deşi materialele tradiţionale sunt încă foarte folosite în arta contemporană, progresul tehnologic şi schimbările în etica şi estetica gîndirii contemporane au lărgit şi deschis domeniul materialelor folosite în instalaţii lăsând artiştilor o mare varietate de alegere. Sticla, nisipul, polimerii şi alte materiale sintetice, cristalele lichide, ceara, electricitatea şi aşa mai departe constituie doar un mic eşantion din noutăţile introduse de arta contemporană arătîndu-se a fi mai mult sau mai puţin perisabile.

Cel mai vechi material plastic este **celuloidul**, fabricat în Statele Unite în 1870, pentru a înlocui fildeşul bilelor de biliard. Cu acest produs, industria începe să producă pentru prima oară un tip de material care este folosit la fel de frecvent ca şi o substanţă naturală. Patruzeci de ani mai tîrziu, în 1909, un chimist belgian, emigrat în Statele Unite, Leo Hendrik Baekeland (1863-1944) descoperă bachelita, primul plastic considerat a fi un material cu aspect frumos. Din punct de vedere chimic, bachelita reprezintă o revoluţie. Materialele de bază folosite până atunci pentru fabricarea plasticelor erau obţinute din materiale naturale.

Bachelita însă, este fabricată în întregime din produse industriale. Ea constituie deci primul material plastic sintetic fiind folosită la fabricarea unui număr mare şi variat de obiecte: telefoane, bijuterii, port-ţigarete, aparate de radio, etc. Materialele plastice nu există în natură. Ele sunt compuşi creaţi artificial în laborator. Numele care li s-a dat aminteşte de una dintre propietăţile lor fundamentale, şi anume plasticitatea, capacitatea de a se deforma sub acţiunea unei forţe exterioare şi de a-şi conserva apoi forma care le-a fost dată. Pe de-altă parte materialele plastice sunt rezistente ca şi compoziţie chimică dar perisabile din cauza reciclării lor, iar una dintre proprietăţile lor principale este că sunt casante.

Un alt material extrem de expresiv este **nisipul**, frecvent folosit în instalaţii. Am să mă refer însă acum la un alt tip de manifestare artistică în care nisipul joacă un rol principal şi anume pictura cu nisip practicată de indienii nativi americani (Navajo) sau de Budiştii tibetani. Pentru indieni culorile picturii cu nisip sunt culori naturale combinate cu praf de ghips, pămînt roşu, cărbune, dar şi făină, mălai, polen sau praf provenind din rădăcini de plante. Aceşti pigmenţi sunt împrăştiaţi cu mîna, lăsînd praful să se scurgă printre degete direct pe pămînt sau pe o piele de animal bine întinsă.

La tibetani picturile reprezintă mandale, numite de ei *dul-tson-kyil-khor* adică mandala prafurilor colorate. Nisipul este întins pe o masă mare şi plată, realizarea mandalei durează câteva zile de obicei şi, culmea **efemerităţii**, este distrusă la scurt timp după ce a fost terminată, acest gest fiind gîndit ca o metaforă a **efemerei** vieţi umane. Oricum vastitatea culturii indiene oferă extrem de multe prilejuri de a admira lucruri făcute doar pentru bucuria privirii cu o durată mică de existenţă. Muzica lor este alcătuită din sunete speciale şi incantaţii ce vin să sublinieze existenţa trecătoare a fiinţei şi viaţa reîncarnată după moarte.[13]

---

[13] Desigur acestea sunt acțiuni cu conotații diferite în multiplele culturi ale umanității, dar care apar după cum vedeți în spații culturale mai apropiate nouă iar scopul este încântarea privitorului prin gest și muzică în același timp.

Ilana Yahav este o israeliancă a carei arta este cunoscută în toată lumea pentru desenele sale făcute în nisip, iar toate poveştile ei desenate sunt realizate doar in nisip cu mâna goală. Încă de când era copil, Ilana a cochetat cu lumea artistică, fiind atrasă de pictură şi sculptură. Iată ce dezvăluiri a făcut artista: "Înainte să merg la şoală, întotdeauna mă opream pe plajă şi desenam ceva. Trebuia să fiu rapidă şi încercam să termin desenul înainte ca un nou val al mării să vină şi să-l şteargă. Eram total fascinată. Stăteam acolo până când desenul dispărea în totalitate şi aşa am realizat că totul este trecător şi efemer", spune Ilana Yahav.
Cu timpul, abilităţile ei s-au dezvoltat extraordinar şi a reuşit să transforme desenele din nisip într-o formă de artă inedită. Mai există încă o artistă destul de cunoscută, o ucraineancă pe nume Xenia Simonova. Tînăra artistă de 24 de ani construieşte poveşti nemaipomenite în nisip. Ea foloseşte o cutie luminoasă pe care a presărat nisip, foloseşte un fond musical şi multă documentare istorică pentru că această artistă povesteşte despre invazia germană şi ocuparea Ukrainei în timpul celui de-al doilea război mondial.



Ilana Yahav



Ilana Yahav - pictură în nisip



“Inel” art deco din carapace de broască ţestoasă



Kseniya Simonova-pictură în nisip



Kseniya Simonova-pictură în nisip



Mandală tibetană din nisip şi oxizi



Mandală-Tibet



Poseta Art Deco cu mărgele de celuloid și sticlă



R. Evan Daniels “Iron-Man” vitraliu



Ilana Yahav – performance

7. Umbra, norul sau aerul, ceaţa…

Probabil că punctul de pornire ar trebui să fie lucrarea „Aer de Paris” fiind ultimul dintre ready-made-urile lui Marcel Duchamp lasă deoparte această tehnică pentru multă vreme, reluând-o abia în 1940, atunci când realizează „Cutia în valiză”. “50 de cmc de aer de Paris” care se afla acum la Philadelphia (***50 cc of Paris Air*** (*50 cc air de Paris*, *Paris Air* or *Air de Paris*) (1919)) [14] este de fapt o ampula de sticlă conţinând aer de Paris şi pe care Duchamp a făcut-o cadou unui amic, însă care nu a rezistat timpului şi s-a spart. Replicile ulterioare au fost mai mari iar discuţiile de pe lângă această insolită lucrare sunt extrem de numeroase: fie are o conotaţie sexuală cu trimitere la un personaj feminin din anturajul lui Duchamp pe care pare-se mariajul o secătuise total, rămânând doar “aerul” acelei finite, fie ca este un joc ironic cu sistemele de măsurători, în speţă cu volumetria deoarece prima lucrare era intitulată “50 cmc” dar conţinea 125 cmc, s.a.m.d. Oricum Duchamp a revenit aşa cum am spus la această idee în lucrarea “Cutia în valiză”. Această lucrare este de fapt un muzeu portabil al ready-made-urilor lui Duchamp, conţinând replici în miniatură ale acestora, artistul debutând cu o ediţie de lux în 20 de copii ale valizei. „Valiza” este un rezumat în artă al vieţii lui Marcel Duchamp, realizat cu o atenţie aproape de sacrificiu faţă de moştenirea materială efemeră.

În 1958, Yves Klein a conceput un proiect faimos – „Vidul”/ „Le Vide”, la Galeria ”Iris Clert” din Paris prin care confrunta vizitatorii cu un spaţiu efectiv gol. Tendinţa către spectacol, bazată pe ideea lui Duchamp că

---

[14] "*I thought of it as a present for Arensberg, who had everything money could buy. So I brought him an ampule of Paris Air*." --Marcel Duchamp în Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, vol. II, (New York: Delano, 1997), pag. 676. Citatul din cartea lui Schwarz este luat din cartea semnată de Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1965), pag. 99.

artistul este artist pentru că este singurul care poate desemna ceea ce este artă, a fost ilustrată şi de efectele folosite de Yves Klein, care „picta" cu foc, iar Niki de Saint Phalle a folosit un pistol pentru a „împuşca" tablourile cu pigment. Acelaşi gest „ironic" s-a observat şi în „lucrarea" lui Piero Manzoni care a semnat un fotomodel faimos al vremii, impunând-o ca operă de artă, sau în conservele cu propriile fecale, pe care le vindea la valoarea greutăţii lor în aur. Influenţa lui Duchamp este evidentă şi în lucrarea „Respiraţia artistului" 1961, în care Manzoni a umflat un balon.

Vreau însă să ne depărtam de prima parte a secolului al XX lea şi să ne apropiem în contemporaneitate de un alt gest artistic ce merită pus în discuţie în cursul acesta.

Proiectul artistic "Fantoma din Pădure" sosit la Grădina Botanică de Stat din Galia (Wales) The Ghost Forest Art Project este un proiect original şi ambiţios realizat de Angela Palmer, artistă care îşi exprimă în plan visual pasiunea sa pentru natură dezvoltând legătura dintre defrişarea pădurilor şi schimbarea microclimatelor şi macroclimatelor de pe Terra.   Angela Palmer a expus câteva din "rădăcinile" enorme ale unor copaci din pădurile tropicale, rămase fără viaţă în urma defrişărilor în locuri extreme de importante: în Trafalgar Square din Londra, în Copenhaga cu ocazia unei întâlniri la nivel înalt cu teme ecologice, în parcul Universităţii de la Oxford, ş.a.m.d. Este un proiect care implică lemnul ca material, dar tema sa este legată de efemeritatea vieţii plantelor şi a pădurilor, un mesaj extrem de important pentru generaţiile următoare. Este o lume fantomatică, o imagine a unei civilizaţii pe care nu o cunoaştem şi care adusă în miezul vieţii de zi cu zi, pare mai degrabă un monstru suprarealist, o imagine fantomatică. Pe de altă parte au fost artişti marcaţi de acest proiect şi care au creat la rândul lor lucrări cu acest punct de pornire.

Într-un articol semnat de Amelie Znidaric este cercetată lucrarea "Cloud" a artistului Asif Khan. De fapt un arhitect ce propunea în acea instalaţie un moment experimental de structură arhitecturală efemeră, un acoperiş făcut din helium (gaz), apă şi săpun, un fel de acoperiş instant pentru o conversaţie la umbră. O idee interesantă, mai ales pentru cursul nostru, introducerea unui gaz într-o instalaţie fiind o zonă rar întâlnită în arta contemporană.
Asif Khan este un architect atras tot timpul de teme ale efemerităţii mişcării, ale uşurinţei materiei şi al imponderabilităţii, aceşti norişori de gaz şi săpun au plutit şi s-au "înţepenit" în reţeaua de fire de nylon, construind senzaţia de cer plin de nori albi.[15]

Desigur, extrapoland uşor putem trece în zona de mirosuri cu alt exemplu, instalaţia „Grupa de studenţi", autor Cosmin Paulescu, care se transformă într-o lucrare olfactivă, având în componenţă un recipient cu ceai care fierbe, răspândind un miros de tei în spaţiul expoziţional, lucru ce atinge memoria vizuală şi olfactivă a privitorului.

---

[15] Faptul că a fost premiat ca designer al viitorului la Design Miami la doar patru ani după absolvire îl recomandă pe Asif Khan ca un extraordinar talent actual. Recent, el a colaborat cu Pernilla Ohrstedt pentru a crea un design radical intitulată "Beatbox" pentru clădirea Coca-Cola, din Parcul Olimpic, Londra 2012.



Angela Palmer ”Ghost Forest”, în Trafalgar square



Angela Palmer “Ghost Forest”



Duchamp “Air de Paris”



Marcel Duchamp “Valiza”



Yves Klein, “Vidul”



“Clouds”, Asif Khan



Asif Khan “Cloud design”, Miami basel ,2011



“Clouds” ,Asif Khan



Niki de Saint Phalle ”Fusil”



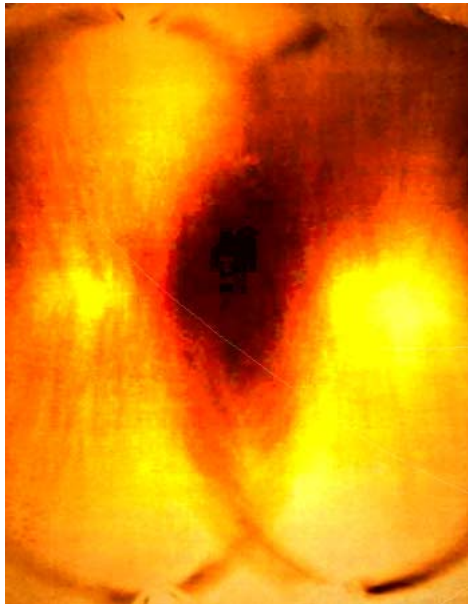
Niki de Saint Phalle “Gun”



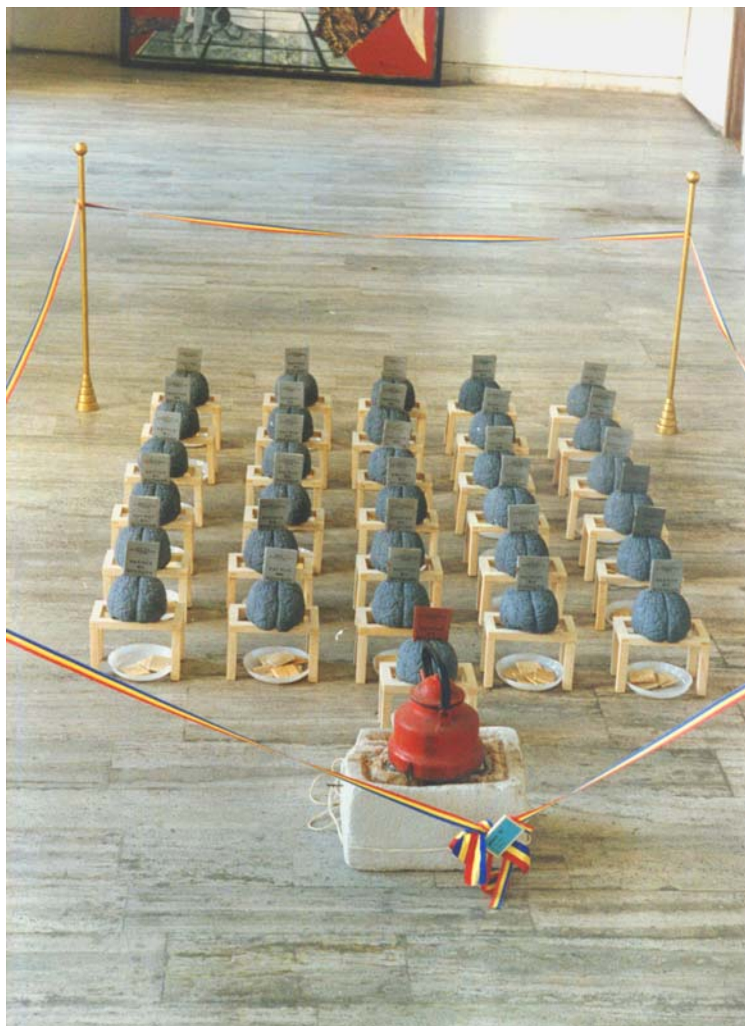
Piero Manzoni “Artist's shit”



Piero Manzoni “Artists Breath”-1960



Yves Klein “Fire painting”-1961



“Grupa de studenţi”, Tehnică mixtă, Dimensiuni variabile

8. Body art/ piele şi trup

Pornind de la premisa că reprezentarea construieşte realitatea, artiştii acestei perioade au descoperit că sexul (ca gen) şi identitatea (ca rasă) pot fi analizate ca efecte ale reprezentării. Astfel se poate vorbi despre artişti implicaţi în problema feminismului, tot la New York fiind înfiinţat în 1969 grupul „Women Artists in Revolution"/„Femei artiste în revoluţie".

Sherrie Levine a extras imagini cu fotomodele din revistele de modă, folosindu-le ca fundal pentru portretele lui George Washington sau Abraham Lincoln. Levine se opunea, astfel, puterii privirii masculine şi posesiei prezumtive a bărbatului.

Ampla instalaţie a artistei Judy Chicago – „Petrecerea la cină" 1974-1979 a fost creată drept „istoria simbolică a realizărilor şi luptelor femeilor". Chicago a realizat o masă triunghiulară (sugestie a sexualităţii feminine) cu 39 de locuri, fiecare celebrând viaţa şi opera unei femei remarcabile .

În 1975, Mary Kelly a demarat un proiect pe termen lung „Post Partum Document" în care scopul ei era să examineze procesul de socializare pe care fiul său nou născut urma să-l realizeze pe parcursul a primilor cinci ani din viaţa sa.[16]

Cindy Sherman îşi controlează propria sa imagine, în care se prezintă ca diverse stereotipuri/clişee preluate din filme (seria intitulată „Fragmente de film fără titlu", sfârşitul anilor '70- anii '80). Ea şi-a regizat expresiile în replici infinite ale modelelor existente (personaje de basm, actriţe faimoase sau doar „prototipul" dorinţei masculine).

Barbara Kruger a adoptat tehnica afişajului electronic de text. Mesaje scrise alb pe roşu sunt situate lângă fotografii alb-negru: „Privirea ta loveşte lateralul feţii mele" 1981, „Nu vrem să ne jucăm de-a natura cu cultura ta" 1983.

„Truismele" lui Jenny Holzer erau scurte afirmaţii cu un impact puternic, dar cu semnificaţii ambigue şi care erau postate ca fluturaşi publicitari în cabinele telefonice sau imprimate pe tricouri: „Protejează-mă de ceea ce îmi doresc", „Lipsa de charismă poate fi fatală", „Abuzul puterii nu este surprinzător", 1983. Mai târziu, Holzer a abordat panourile publicitare ca spaţiu pentru arta sa, în locuri precum Times Square sau Piccadilly Circus.

În performance, pentru că natura acestui act artistic este pur efemeră, dorinţa de a regăsi ceea ce este pierdut se manifestă mai mult decât în orice formă de artă Jane Blocker revizitează printr-un studiu amplu, cele mai

---

[16] Informată asupra feminismului și psihanalizei, lucrarea a avut o influență profundă asupra dezvoltării criticii de artă fie ea și conceptuală.

importante momente şi nume ale artei performance-ului de la Carolee Schneemann, Vito Acconci, Hannah Wilke, Yves Klein, la Ana Mendieta şi alţii cercetând şi de ce nu, elaborând o amplă critică a curentului epocii care spunea că body art, performance şi akţionismul sunt forme de artă pură revoluţionară, nerecunoscând latura distructivă şi efectul şocant al acestei forme de artă.

La Elana Katz este o combinaţie poetică de akţionism şi balet, performance elegant şi teoretizat, o recuperare actuală a multor acţiuni din anii 70 – 80 mai ales din zona Marinei Abramovic. Acțiunea de rupere de sticlă este o acțiune de distrugere și, astfel, eliminarea fragilitate. Acest eveniment are loc în mod ironic pe un covor roşu. Covorul roşu este un simbol puternic al puterii, respect, onoare și, toate acestea există, precum și în domeniul fragilitate absolută.

Această acțiune triumfală, pe care covorul roşu simbolizează acum este doar ipotetic. Tot ceea ce semnifică covorul roșu: putere, avere și admirație, se transformă acum în zona sensibilă şi fragilă chiar şi fragilitatea unei căsătorii, a unei petreceri pe care o pregăteşti intens şi care într-un singur moment poate fi ruinată.[17]

Anii ’80 au adus o dilemă artiştilor: folosesc ei variatele strategii mediatice pentru a le promova sau pentru a se promova pe ei înşişi? Mulţi creatori de artă în această perioadă au „beneficiat” de publicitate personală şi celebritate.

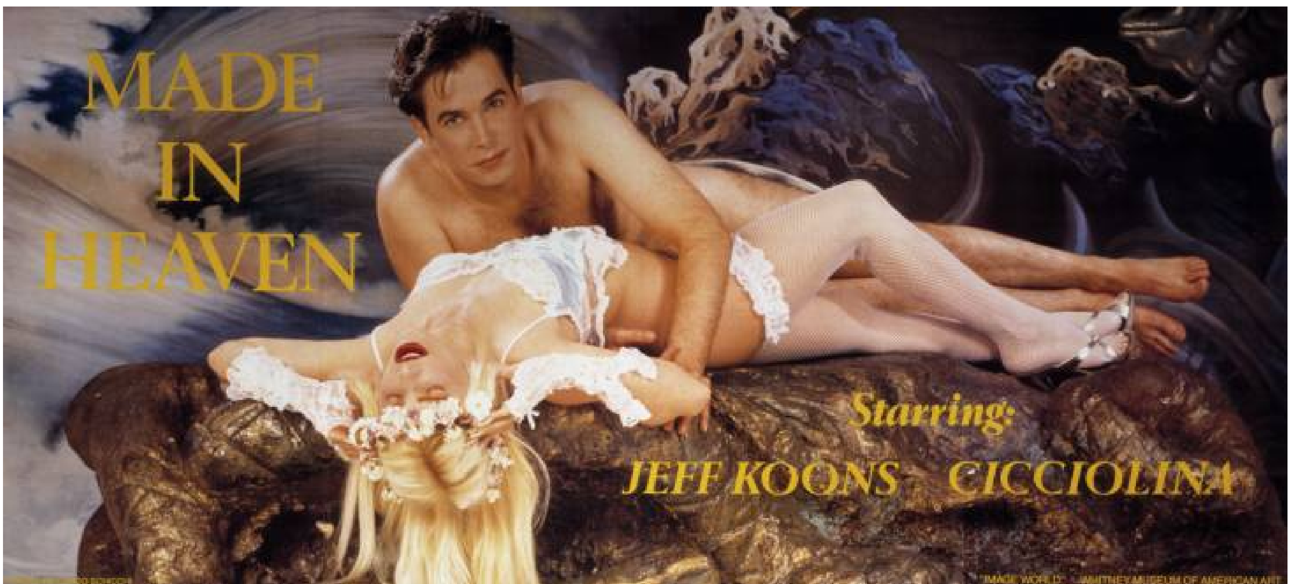
Unul dintre aceştia, Jeff Koons, a reprezentat din plin această categorie, nu numai prin prisma artei sale, ci şi din punct de vedere al vieţii personale: s-a căsătorit cu Cicciolina. Selecţionând diverse imagini, mărunţişuri ale culturii populare, Jeff Koons le-a adus valoare prin execuţia acestora la scară supralărgită, în oţel polizat, porţelan sau lemn policrom („Bob Hope” 1986, „Iepuraş”, 1986, „Sirenă”, 1986, „Michael Jackson”, 1988). Anii ’90 au relevat un artist aplecat spre o serie de sculpturi în care Kitsch-ul, pornografia şi idila romantică au predominat: „Bust burghez- Jeff şi Ilona”, 1991, „Jeff şi Ilona” 1992.

---

[17] Proiecte interesante și din zona mai multor materiale se gasesc la http://urbanartprojects.wordpress.com/tag/ephemeral/



Cindy Sherman “Untitled”-1981



Jeff şi Ilona



Jenny Holzer, “Truisme” 2005



Jenny Holzer "Truisme"



Judy Chicago "Dinner party", detaliu cu Virginia Woolf



Judy Chicago “Petrecerea de la cină”



Koons Cicciolina ,fotografie



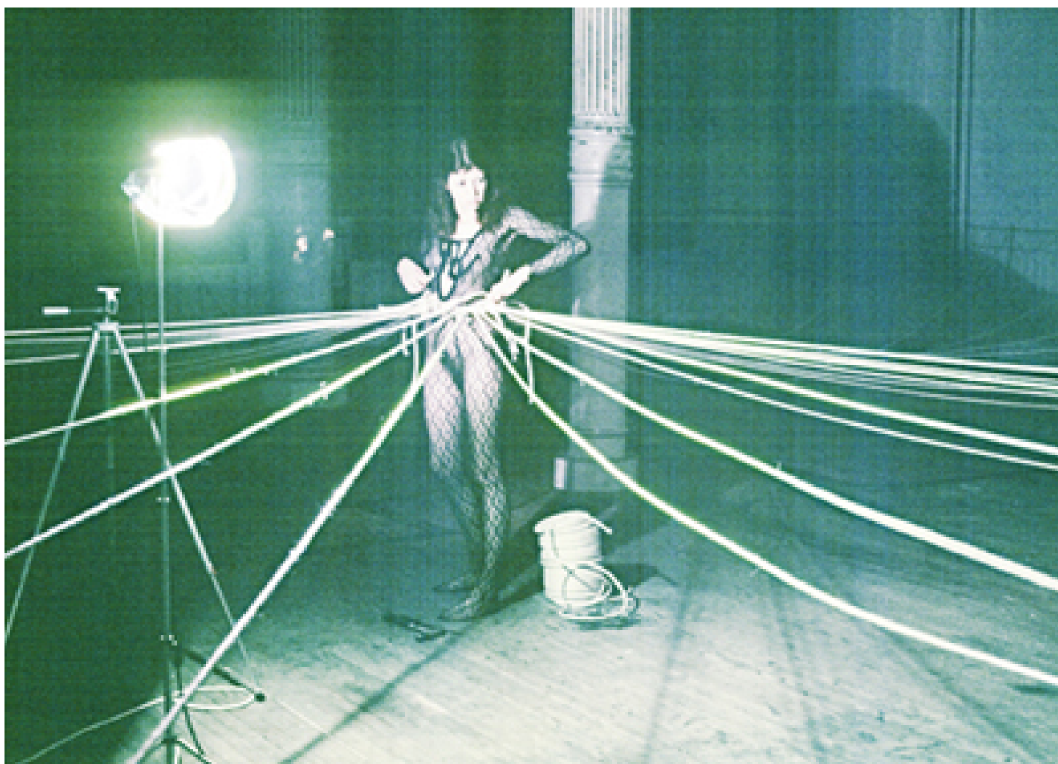
Cindy Sherman



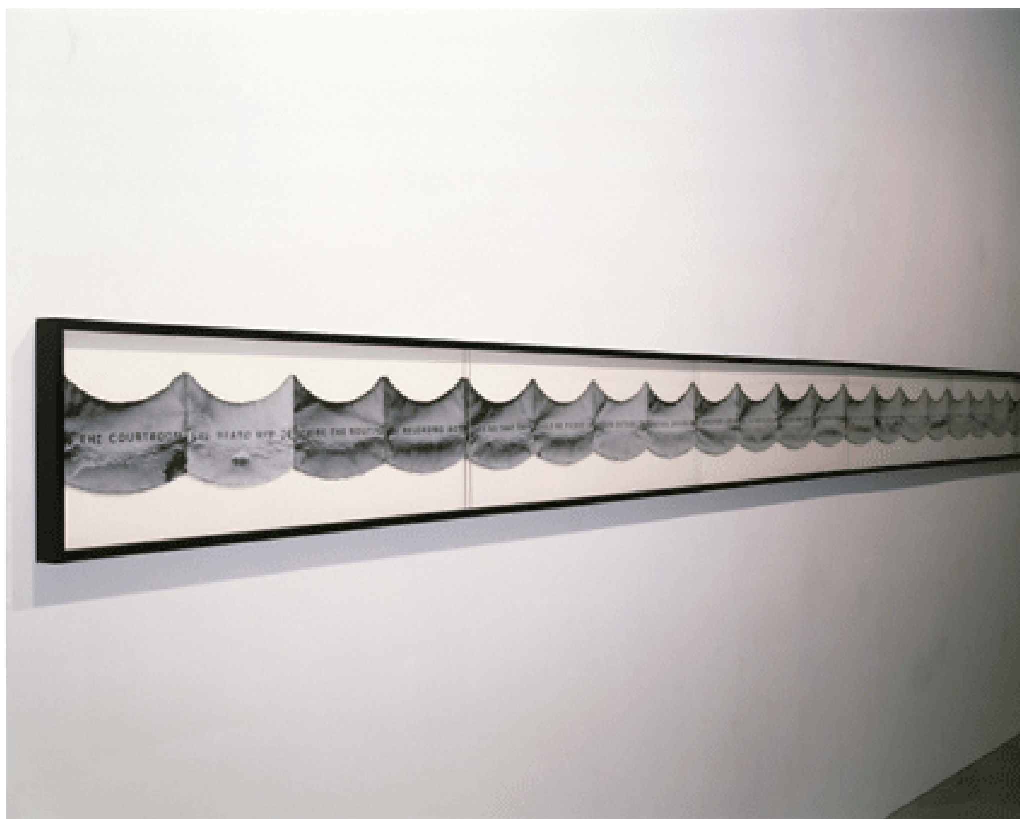
Elena Katz, “Covorul roşu”



Jeff Koons ,"Puppy"



Maier Hahn şi Ulrike Rosenbach ,2010



Mary Kelly, ”Mea Culpa” ,1999

9. Memoria

Nu întâmplător pun în discuţie **Memoria** acesta fiind “materia” cea mai des folosită în cazul efmerităţii, memoria figurativă şi cea arhivată. Este memoria unui artist, memoria unui timp trecut,a unei comunităţi, a unei istorii. Prima instalaţie americană a unui artist chinez Xu Bing, creată pentru prima oară în Cardiff, foloseşte praful şi cenuşa colectată de artist din zona distrusă a World Trade Center după momentul 11 septembrie 2001. Artistul chinez a recreat zona de dezastru aducând praf şi cenuşă în sala de expoziţie, iar pe baza unui poem budist a făcut legătura între lumea materială şi cea spirituală, cu toate circumstanţele complicate ce apar în diferitele momente ale vieţii.[18]

În lucrarea „Memoria fotografiei” Cosmin Paulescu, realizată la galeria „Podul”, Bucureşti 1999, elementele constitutive sunt poze vechi dispuse într-o amplă instalaţie. Artiştii acestei perioade au încercat să promoveze o conexiune între experienţa umană (fizică, psihologică, mentală) şi pătrunderea noilor tehnici şi medii artistice, prevalându-se de potenţialul nelimitat al acestora. Arta anilor ’90 a prevalat în creaţii care au exploatat atât latura conceptuală (arta obiect, arta video, land art) cât şi pe cea senzorială (performance, body art, instalaţie). Artiştii acestei perioade au încercat să promoveze o conexiune între experienţa umană (fizică, psihologică, mentală) şi pătrunderea noilor tehnici şi medii artistice, prevalându-se de potenţialul nelimitat al acestora. Arta anilor ’90 a prevalat în creaţii care au exploatat atât latura conceptuală (arta obiect, arta video, land art) cât şi pe cea senzorială (performance, body art, instalaţie).

Monumente efemere sunt peste tot. Acestea sunt avertizări către alții și servesc funcții importante de comemorare pentru cei dragi, servesc ca reamintire în lupta cu pierderea bruscă a unui fiu, fiică, iubit sau un prieten. Dar cât timp funcționează un monument efemer care a trecut? Pot oare străinii să împărtășească, un moment trist? Această fotografie arată monumentul efemer de la Torino unde un jucător de fotbal Gigi Meroni, a fost lovit de o maşină exact la acest colț de stradă, Corso Re Umberto, în 1967, la vârsta de 24 de ani. Fotografia, încadrată în plexiglas, dă un aer de permanenţă a memoriei, dar s-au adunat în jurul acestei fotografii alte materiale care sunt de obicei efemere: flori proaspete, steaguri, note mâzgălite, pixuri, baloane și panglici. Foarte des scrisul de pe aceste note este cel al unui copil și la fel de frecvent găsim ursuleți de pluș și alte lucruri dragi. Acestea sunt gesturile de omagiu pentru fotbalist, mulți dintre ei nici măcar nu erau născuţi atunci când jucătorul şi-a pierdut viaţa. Doliul de la locul morţii devine un ritual de apartenență la memorie. Poate că de aceea acest monument efemer a durat atât de mult timp.....

Există momente memoriale care pot fi atât "devoalată" și "voalat". Este American Memorial Day dar şi Yom Hazikaron ziua aducerii aminte pentru poporul Israel care este cu totul diferită de cea ameircană. La Israelieni, pentru 24 de ore de la apus la apus toate locurile publice şi culturale sunt închise (teatre, cinematografe, cluburi, pub-uri, etc). Cel mai important lucru auzit de toată lumea în această zi sunt sirenele ce se aud în toată ţara de două ori, timp de două minute, moment în care toată lumea încremeneşte în trafic, pe

---

[18] Xu Bing este un artist chinez, care a trăit din 1990 în Statele Unite. El locuiește în prezent în Beijing, unde servește ca vice-președinte al Academiei Centrale de Arte Plastice.

stradă sau oriunde se află. Prima sirenaă este la ora 8.00 seara şi cea de-a doua este la ora 11.00 a doua zi dimineaţă. Toate posturile de televiziune şi radio transmit doar lucruri legate de amintirea eroilor şi muzică special compusă pentru astfel de ceremonii.[19]

În 2009, pentru a marca 65 de ani de la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, activiștii pentru pace în Dortmund, Germania, au conceput o comemorare "învăluita", un memorial de război atipic: http://www.arbeiterfotografie.com/galerie/reportage/index.html Mai multe grupuri locale de pace au invitat publicul la ceea ce ei au menţionat ca un act de artă politică pentru a aminti de 8 mai 1945, ", ziua care a eliberat Europa și lumea de război și fascism."Gândul că lumea a fost eliberată de război în acea i-a condus pe activişti să comemoreze un astfel de moment.

Memorialul din Dortmund-Marten a fost construit în mijlocul anilor 1930. Acesta este, potrivit organizatorilor "mai puțin despre comemorarea victimelor Primului Război Mondial cât despre starea de spirit negativă cauzată de războaiele de cucerire și distrugere planificate de Germania nazistă." Memorialul a fost drapat cu un steag mare de pace și s-au ţinut discursuri, prezentări muzicale şi poezii. "Acţiuni în spațiile urbane" este o intervenție temporară în diversul mediu urban arhitectonic.Intenția este de a evidenția structura urbană funcțională și pentru a descoperi posibilitățile restrânse de circulație și comportament, precum și normele și limitările pe care le aplică sistemul.
Prin plasarea unor memento-uri în locuri selectate se provoacă un proces de gândire și o ușoară iritare. Trecătorii, rezidenții și publicul sunt motivați și solicită să reflecte la structurile urbane înconjurătoare și să creeze o mișcare, un comportament propriu și obiceiuri locale noi.[20]

---

[19] Anul trecut în xpoziția ”Daily Reports” de artă video israeliană de la MNAC a fost expusă lucrarea lui Yael Bartana, tratând acest subiect, o lucrare extrem de puternică, foarte bine realizată.
[20] "*Organisme în spațiile urbane*" invită locuitorii să meargă propriul oraș stabilind astfel o relație mai puternică a cartierului lor cu orașul. Intervențiile sunt temporare fără a lăsa obiecte în urmă, dar lasă amprente în memoria martori oculari ".Willy Dorner



”Anti terorist memorial” 9.11 Linga Aeroport



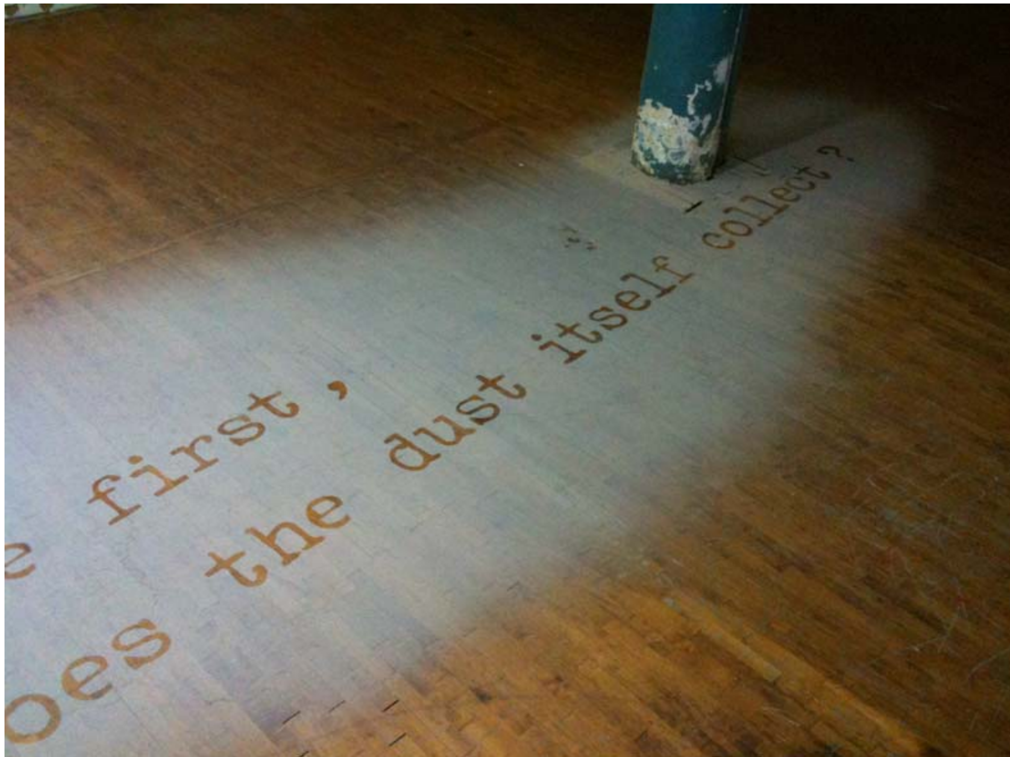
”Bittermark monument”, Dortmund



Memorial în Dortmund



Paulescu Cosmin „Memoria fotografiei”, Galeria „Podul”,Bucuresti



Xu Bing „Dust”(praf)



Xu Bing „Dust”-expoziţie



Yoko Ono - loc memorial în Hamburg



Yom Hazikaron- sirenele opresc lumea pe stradă

10. Arta fotografică

Cuvântul efemer provine din grecescul "ephemeros" - "durează o singură zi". Acest cuvânt poate fi folosit pentru a descrie o serie de lucruri care dispar - lucruri care dispar la date variabile; lucruri care lasă urme sau indicii a ceea ce a existat odată. Diverse obiecte sunt, de asemenea, menționate în continuare ca "efemere" - obiecte, cum ar fi cărți poștale, ziare sau pamflete.

În seria Biblioteca de praf a lui David Maisel, obiectele fotografiate, în acest caz sunt canistre de cupru, imagini ce contribuie la stoparea procesului de dispariţie: toate imaginile din expoziție într-un fel au o preocupare specială cu dispariția. Unele fotografii descriu ultimele urme ale unui obiect pe cale de dispariție, în timp ce alte imagini surprind momentul punctului de dispariţie un lucru ce face aluzie directă la procesul de descompunere. Într-o ciudată varietate de moduri aceste imagini reflectă frumusețea unui lucru, ce părăseşte zona noastră de atingere din acel punct nu oferă aparent nimic decât o urmă în memorie sau un subiect de reflecţie.

De la apariția fotografiei digitale, și a tehnologiei digitale, a apărut, într-adevăr, un sentiment serios de îngrijorare cu privire la integritatea şi la valoarea și desigur la viitorul mediului fotografiei ca formă de artă. Ce mai constituie exact o fotografie acum? În contextul istoriei artei aceste preocupări s-au dezvoltat fantastic: de la Duchamp şi alţii întrebările interesante despre ce este artă și care este statutul ontologic al operei de artă, se află acum în termeni rapizi: fotografiile, informaţiile, imaginile, sunetele, se transmit acum cu viteza, însă şi regularitatea cu care apar și dispar devin discutabile, efemere, cuantificabile în eter. Acesta este Internetul.

Având de-a face cu memoria, arta fotografică demonstrează și ea că nu numai „convulsiile” politico-sociale ale debutului deceniului zece au impulsionat folosirea fotografiei ca mijloc artistic autonom, având loc, totodată primele încercări de promovare expoziţională a acestei tehnici şi a fotoinstalaţiilor. Nu trebuie uitat performance-ul lui Laurențiu Ruță în cadrul expoziției de la Sibiu din 1986, un performance cu substanţă revelatoare aruncată peste hârtia fotografică.

Fotografia şi fotoinstalaţia a reprezentat unul din mediile artistice uzitate cu preponderenţă de grupul subREAL şi, după dizolvarea acestuia la sfârşitul anilor ’90, de foştii componenţi Iosif Kiraly şi Dan Mihălţianu. Fotoinstalaţia intitulată „Cum să-ţi schimbi tapetul zilnic” 1995 este o lucrare ce „tapetează” o încăpere, fiind realizată din 10.000 de fotografii alb-negru. În ceea ce-l priveşte pe Iosif Kiraly, fotografiile-document realizate de el sunt definite de cuvintele sale: „prezentul românesc al anilor ’90 l-am simţit ostil şi dur (…) schimbările petrecute au fost fascinante şi (…) consider că unul din cele mai bune lucruri pe care am putut să le fac în aceşti ani, a fost să înregistrez ce se întâmplă în jurul meu”.

Grupul „Euroartist”, compus din artiştii Teodor Graur şi Olimpiu Bandalac, s-a remarcat prin fotografii în care au prevalat trimiterile către zona subculturii, a umorului „grotesc” şi a parodiei kitsch,

„Eroul din Carpaţi” 1995 fiind o instalaţie cu decupaje fotografice în mărime naturală, în care apar amândoi artiştii în ipostaze auto-zeflemitoare. Actori ai unor situaţii teatrale, Graur şi Bandalac comentează critic problemele socio-politice ale prezentului, într-un limbaj ironic: „Artişti”, „SPQR”, „Dejunul la Bucureşti” 1994. [21]

În lucrarea „Memoria fotografiei” autor Cosmin Paulescu, realizată la galeria „Podul”, Bucureşti 1999, elementele constitutive sunt poze vechi dispuse într-o amplă instalaţie. O altă lucrare interesantă de menţionat ar fi ciclul de printuri digitale pe pânză intitulat „Harta” în care autorul foloseşte lucrări personale cu fundal scenografic în realizarea seriei amintite.

Printre artiştii noii generaţii care s-au manifestat în zona artei fotografice, o prezenţă de remarcat este Alexandra Croitoru, ale cărei lucrări cu implicaţii autoreferenţiale se plasează în zona discursului de tip Cindy Sherman.



Cosmin Paulescu,“Harta”, instalaţie - serie foto , 5 printuri pe pânză ,174x166 cm, 2007

---

[21] Efemeritatea actului artistic în ceea ce-i privește pe ”Euroartist” este subliniată și de faptul că grupul nu mai există, iar dintre cei doi ”actori”, doar Doru Graur mai activează în mediul artistic.



Cosmin Paulescu,lucrare ciclul "Harta"



Cosmin Paulescu,lucrare ciclul "Harta"



Cosmin Paulescu,lucrare ciclul "Harta"



Cosmin Paulescu,lucrare ciclul "Harta"



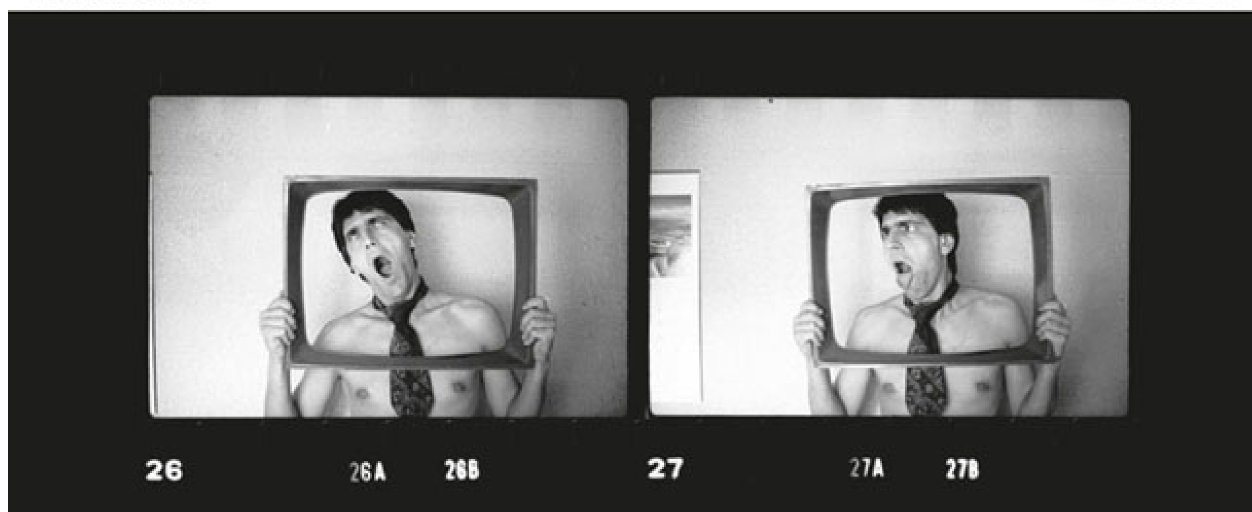
Cosmin Paulescu,lucrare ciclul "Harta"



David Meisel - harta Los Angeles



David Meisel - Los Angeles



Euroartist Bucuresti „Politicile politicului”



Grupul Euroartist, Bucureşti



Iosif Kiraly „Panoramare Amfiteatru” ,2004



Kiraly Iosef, „Foto Mătăsari”



David Maisel „Terminal Miraj”



David Maisel „Miraj uman”

11. Video, Sound

Filmul video era un mijloc nou, compania Sony realizând primele echipamente domestice în anii ’60, Nam June Paik fiind printre primii care l-au folosit. Creator de performance, muzică, video şi instalaţii TV, Nam June Paik a reprezentat numele de referinţă al Postmodernismului. Primul său film video, realizat în 1965, îl înfăţişa pe Papa Paul al VI-lea vizitând New York-ul. Totodată, a folosit televizoare în instalaţiile sale din aceeaşi perioadă („Zen pentru TV”, „Luna este cel mai vechi TV” ambele realizate în 1963), dar anii ’70 au relevat o îmbogăţire a creaţiilor sale „Peşti zboară pe cer” 1975 fiind o instalaţie compusă dintr-o constelaţie de monitoare TV pe tavanul spaţiului de expunere, iar „Grădina TV” 1977, într-o vegetaţie verde, luxuriantă, „înflorea” prin monitoare aşezate din loc în loc.

Sunt acum create premizele coexistenţei dintre artele vizuale fie ele noi sau tradiţionale şi instituţiile de renume, iar arta video (ale cărei începuturi fuseseră de asemenea marcate) cunoaşte prin doi dintre cei mai importanţi artişti Nam June Paik şi Wolf Vostell consacrarea ca domeniu bine determinat, depăşind graniţele unei simple emisii televizate (prin instalaţiile prezentate), deşi cu producţiile lor arta video a rămas încă la stadiu de hibrid, un stadiu intermediar, imaginile nu erau încă prelucrate aşa cum o vor face mai tîrziu Bill Viola şi Garry Hill. Aceşti doi artişti au ştiut să îşi descifreze tainele tehnologiei digitale, căci arta video este cea mai apropiată de digital dintre toate domeniile artei, cu toate că primele exerciţii digitale au fost realizate de Nam June Paik şi Fluxus, Bill Viola a reuşit să „digitalizeze” arta video lucrând cu precădere la montaj şi la partea care de fapt defineşte legătura dintre video şi computer – ecranul - căci tot ceea ce apare pe ecran este un rezultat al combinaţiilor tehnice ce ţin mai puţin de artă şi mai mult de numere şi tehnică. Monitorul video este asemenea celui digital: tratează despre apariţia şi evanescenţa imaginilor. Nam June Paik prin proiectele sale privind televiziunea, instalaţiile, performance-urile ş.a.m.d, a dezvoltat un nou instrument artistic – ecranul – şi a contribuit la crearea unei culturi media care a extins şi lărgit definiţiile artei în sine. Paik a urmărit să combine la modul expresiv forţa conceptuală a performance-ului cu noile posibilităţi tehnologice ale imaginii în mişcare, realizând prin ambiţia sa, un mod nou de a trata filmul şi arta video şi anume prin considerarea lor ca medii flexibile şi dinamice de expresie artistică. Folosind televiziunea ca parte a unei lucrări de artă prin prezenţa unui monitor care transmite imagini în paralel cu prezenţa unei lucrări de artă tradiţională Paik ne reaminteşte că avangarda a stabilit un plan conceptual de bază pe care trebuie să îl memoreze orice artist care este în căutarea de a crea forme alternative de expresie artistică cu un impact puternic asupra vieţii de zi cu zi. „Robot K-456” este un manifest al eliberării potenţialului novator ce nu trebuie pierdut dar care trebuie continuat prin prisma artei şi artiştilor, fără să uite că tehnologia trebuie să fie în serviciul artei şi nu invers.

În ultimi ani, Paik s-a folosit şi de tehnologia cu laser, aşa cum apare în cea din urmă instalaie asa numită „PostVideo Project”, lucrarea care continuă articularea imaginilor în mişcare prin intermediul laserului proiectat pe ecrane, sau cascade de apă sau sculpturi umplute cu fum. Opera sa ne arată că arta video şi cinema-ul fuzionează perfect cu arta digitală şi electronică găsind un nou mediu de expresie ce a împrospătat creaţia asrtistică pentru încă patru decenii.

O altă personalitate majoră a artei de confluenţă între video, digital, cinematografie, şi performance Bill Viola crează instalaţii şi filme recunoscute internaţional pentru rezonanţa alegorică dintre tehnologie, virtuozitate şi creativitate. Viola explorează sistemele optice şi temporale ale artei video pentru a examina la modul metaforic şi nu numai modurile de percepţie şi cogniţie ale lumii şi nu în ultimul rînd ale persoanei în cauză fie artistul , fie privitorul. Folosindu-se de un structuralism riguros Viola a ritualizat investigaţiile de natură acustică (cu fenomenele ce le produc), iluzionistică şi ideatică conferind un aspect profund poetic al lucrărilor sale. Bill Viola a creat un traseu metafizic prin opera sa, un traseu ce pendulează între raţiune şi intuiţie, între natural şi spiritual, între ritual şi obişnuit.Investigaţiile poetice ale lui Viola analizează obiectul şi subiectul deopotrivă şi acestă căutare către cunoaştere a lumii şi a propriului sine este încapsulată într-o continuă metaforă vizuală: imaginea artistului aşa cum apare reflectată în pupilele unei cucuvele din filmul "*Nu ştiu cum sunt*" (*I Do Not Know What It Is I Am Like*) creat în 1986. Lumina şi timpul sunt materiale esenţiale cu care Viola îşi construieşte căutările metafizice de descoperirea a propriului eu. Sunt folosite pentru a reda un limbaj simbolic al perechilor subconştient – conştient, microcosmos – macrocosmos, interior - exterior (peisaj). Dezvăluindu-le fără a se folosi de limbaj, cu infuzii de imagini arhetipale şi emblematice, lucrările sale sugerează visele subconştientului sau acele amintiri pre-embrionare, folosindu-se de tehnologia video pentru a „sculpta" timpul: proiecţii în salturi, imagini filmate cu încetinitorul, inversări de clişee şi jocuri ce ţin de durata temporală toate se înscriu în aşa numitele efecte speciale, evocând cicluri vitale: noaptea şi ziua, naşterea şi viaţa, moartea şi renaşterea. Această explorare unică a sistemelor tehnologice de a articula percepţiile vizuale reflectă o convergenţă eclectică cu tot felul de alte influenţe: muzică, filozofie, ritualuri asiatice sau ale altor culturi,misticism iudeo-creştin, lumea animală şi naturală, televiziunea şi lumea mediatică, toate compunând aşa numita „copilărie pe şapte canale" a lui Bill Viola.

Pînă la apariţia digitalului, materialele şi instrumentele utilizate de către artişti aparţineau lumii „reale" , fizice, cît despre instrumentele digitale , acestea sunt total diferite. Desenatorul, pictorul, muzicianul, cineastul, videastul munceau fiecare cu instrumentele specifice artei lor. Acum materialul este virtual, este un limbaj, iar instrumentul este unic (cu unele ajustări) pentru toate cazurile de creator de artă. Aceste caracteristici – calcul şi interactivitate – constituie noutatea incontestabilă demonstrând pentru prima oară în istoria tehnicilor figurative că morfogeneza imaginii şi distribuirea ei sunt dependente de aceeaşi tehnologie, putînd fi deci create cu acelaşi instrument.

Toate acestea par simple enunţuri, însă când procesul prin care imaginea ajunge la forma finală este unul complicat şi bazat pe o cunoaştere suficientă a posibilităţilor programului utilizat. De fapt trasarea uni simple linii pe ecran pretinde un model geometric deja complex. Existența unor mediumuri mai speciale şi mă gîndesc acum la aşa numitele sculpturi multimedia cum sunt numite sculpturile de sunet, sunt și se produc pe bază de sunet și vibrație, mediu care m-a captivat și pe mine în sound performance-urile pe care le-am realizat.

Cunoscută şi ca arta sunetului sau instalaţii sonore, sculptura sonoră este o formă multimedia de artă ai cărei autori sunt deseori artişti vizuali sau compozitori. Cimatica este studiul fenomenului undelor sonore şi este

asociată cu imaginile vizuale produse de vibraţia sunetului într-un anumit mediu. Maryanne Amacher creează lucrări din categoria iluziilor psihoacustice determinate în special de acustica arhitecturii, apoi fraţii Baschet creează o multitudine de „structuri sonore", instrumente confecţionate din oţel şi aluminiu, cu conuri din foi de metal care amplifică sunetele şi care pot fi manipulate de oricine.



Bill Viola „Apa"



Bill Viola „Corpuri de lumină", instalaţie



Bill Viola „Expolzie”



Bill Viola „Rai și pământ”



Concert pentru Fluxus



Concert „Fluxus Media”



Concert ”Fluxus”



Maryanne Amacher ,2006



„Megatron" de Nam June Paik



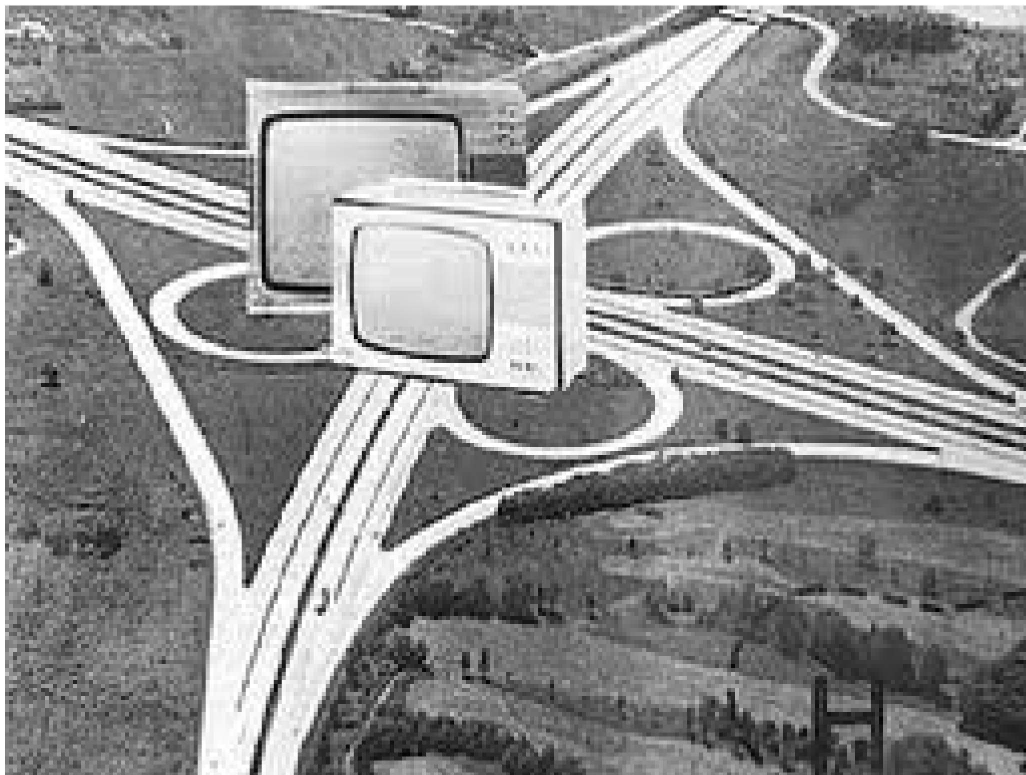
Nam June Paik „Fluxus performance"



Nam June Paik „Tehno Buddha”



Wolf Vostell „Black room cycle”



Wolf Vostell - Proiect pentru muzeu drive in



Insula artificială - Vito Acconci



Nam June Paik „Electric highway”



Nam June Paik



Vito Acconci „Insula”



Wolf Vostell

12. Arta Digitală, Arta Electronică şi Arta Computerizată

Treptat, accentul în artă a început să fie pus pe procesul creaţiei, ca recunoaştere a prezenţei artistului ca factor crucial în acest proces, Performance-ul reprezentând acea recunoaştere. Apariţia digitalizării într-un regim nou, fondat pe multiplicare, face ca proliferarea imaginilor să fie incontrolabilă, zguduind puternic stabilitatea regimului tradiţional de credibilitate artistică. Imaginea este duplicată, triplicată, replicată, reprodusă fără limite, lucru ce nu va împiedica artiştii să creeze ci îi va ajuta să îşi prolifereze propria artă. De fapt trecerea la digitalizare pune problema instrumentalizării în artă, căci există curentul unei atitudini de superioritate revendicată de artist asupra ustensilelor sale, fapt pe care lucrul cu calculatorul îl infirmă prin simplul fapt al dialogului dintre utilizator şi instrument, se regândesc astfel scopul şi mijloacele.

Acum, o imagine devine instrument de cunoaştere aşa cum a fost în Renaştere cu redarea perspectivală, reactualizând şi problematica la fel de veche a funcţiilor cognitive ale artei din moment ce toată arta secolului XX îşi afirmă autonomia faţă de alte sisteme şi în mod special faţă de sistemele cunoaşterii şi ştiinţei. Dar ce este de fapt imaginea digitală? Ea are două forme, caracteristici comune mai bine zis: imaginea este rezultatul unui calcul numeric efectuat de către calculator dar are şi capacitatea de a interacţiona cu cel care a creat-o sau cel căruia îi este destinată. Pe ecranul calculatorului imaginea digitală se prezintă sub aspectul unei matrice bidimensionale alcătuită din puncte luminoase şi colorate - pixelii- care coincid perfect cu matricea numerică - „memorie a imaginii" – care conţine valoarea matematică a colurii şi luminii conţinute.

Pixelul este deci un fel de punte între imagine şi număr permiţînd trecerea de la unul la celălalt în ambele sensuri. Crearea unei imagini digitale se produce fie prin transpunerea numerelor în imagine şi atunci avem de-a face cu o imagine de sinteză, fie plecînd de la o imagine preexistentă (desen, pictură, fotografie, film, video) pe care cu ajutorul scaner-ului sau camerei digitale artistul o transformă în imagine digitalizată. Capacitatea interactivă a imaginii fie ea de sinteză sau digitalizată reprezintă noutatea şi unicitatea în comparaţie cu ceea ce fusese considerat anterior imagine. Faptul că artistul sau instrumentistul poate în orice stadiu al lucrării sau în orice moment temporal să modifice imaginea prin schimbarea cotelor numerice reprezintă noutatea şi justifică atracţia pe care toate doemeniile au exercitat-o faţă de sfera digitală.

Dar să revenim la tipurile de artă digitală sau electronică. Istoria artei ne arată că urmăm poteca ce duce către imaterialitate. În consecinţă artistul vizual s-a redirecţionat de la pictură la fotografie, la cinematografie şi grafică pe computer, iar ca stil de la reprezentarea figurativă la impresionism, futurism pînă la artă generativă. Pare a fi nevoie de o disciplină nouă care să suplinească pofta de viteză şi zbor în timp a imaginii. Artistul este în căutarea unei dinamici care nu este numai interşanjabilă şi în mişcare, ci este şi un punct de plecare pentru viitor.

„Experimente în Artă şi Technologie" este o organizaţie non-profit care dorea să promoveze colaborarea dintre artişti şi ingineri sau tehnicieni într-un cadru industrial.. În 1967, *„Experiments in Art and Technology (E.A.T.)"* a fost lansat oficial de către Billy Klüver şi Robert Rauschenberg în urma unei colaborări fructuoase mai ales pentru festivalul *„9 Seri: Teatru şi Inginerie*" din 1968, stabilind şi o primă expoziţie ce

promova proiecte media inovative. Mai ales că în paralel la MOMA (The Museum of Modern Art) figura o expoziţie crucială pentru schimbarea mentalităţii şi percepţiei umane la sfîrşitul anilor ’60: *„The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age,”/”Maşina văzută ca final al epocii mecanice”* organizată de Pontus Hultén.

Arta Digitală, Arta Electronică [22]şi Arta Computerizată, toate aceste definiţii sunt vechi deja în ciuda popularităţii căpătate de-a lungul istoriei artei contemporane, ceea ce exprimă este faptul că arta, prin aceste curente, are de-a face cu domeniile tehnicii, dar se impune o reclasificare. Primul lucru ar fi distincţia dintre artistul care foloseşte software-ul şi cel care foloseşte hardware-ul, adică în termeni mai simpli, artistul ce foloseşte programele de prelucrări de imagine pe baza unor algoritmi este total diferit de artistul care se foloseşte de computer pentru a crea lucrări de cibernetică şi deci a căror artă se află la graniţa cu robotica. Evident că din raţiuni financiare, cei mai faimoşi, numeroşi şi prolifici au fost artiştii utilizatori de software şi astfel s-a ajuns la noi terminologii în curentele artei digitale: Arta Generativă, Arta Evolutivă, Arta Organică, Arta Fractală ş.a.m.d. Ca gen, Arta Fractală este cunoscută cam de 15-20 de ani însă nu a apărut public decît în 1985 cînd a fost publicat un articol în revista „Scientific American” despre acest gen de manifestare vizuală. Este o subclasă a artei bidiensionale şi este în multe aspecte similară fotografiei, deoarece rezultatul procesului fractal se poate tipări, deoarece există numai ca imagine electronică.

În 1991 la festivalul Ars Electronica de la Linz, festival specializat pe arte electronice erau prezentate pentru prima oară sub titlul „Out of Control”(De necontrolat) numeroase filme video şi instalaţii realizate de Paul DeMarinis, Ingo Gunther, clipuri în care se depăşea domeniul de artă video şi se intra în cel al artei electronice computerizate. Tot în 1991 la Fundaţia Juan Miro a avut loc expoziţia „Electronic Art” cu nume ca Rebeca Horn, Nam June Paik, Jonathan Borofsky, Ingo Gunther, Marie Jo Lafontaine, Bruce Nauman.

De fapt pe durata întregului deceniu au existat numeroase expoziţii care să acrediteze arta digitală ca produs diferit de arta video, deşi sunt domenii care se întrepătrund. Diferenţa este dată de faptul că arta digitală provenită din arta video implică numericul - *zona 010101* – matematica imaginii. În această categorie a mediilor mai vechi în care digitalul s-a infiltrat se plasează şi cinematografia, căci sfera digitală nu aduce cu sine numai efectele speciale (de care ne vom ocupa în continuare) ci îi furnizează veritabili actori cu atitudini şi aparenţe umane. Asta i-a captivat pe regizori, mai întâi pe cei ai clipurilor muzicale şi apoi pe marii regizori ai cinematografiei, care au apelat la efecte speciale digitale pentru a crea acea senzaţie de „în direct”, de „realism” ştiut fiind faptul că primele încercări datează tot de pe la începutul cinematografiei cu variatele ecranizări ale monstrului King Kong o obsesie pe care Spielberg a dus-o la final prin nenumăratele sale filme.

Spilberg practic a instituţionalizat efectele speciale create digital. Cu Indiana Jones şi ulterior cu Jurassic Park lumea digitală s-a schimbat, cinematografia, s-a schimbat, utilizatorul de rînd s-a schimbat. Animaţia pe computer a înregistrat progrese enorme într-un timp foarte scurt. În 1986, anul în care a fost fondată compania

[22] Festivalul Ars Electronica a avut premiera pe 18 septembrie, 1979. Acest proiect-pilot a fost conceput pentru a susține revoluția digitală și ca o ocazie de a face față întrebărilor importante despre viitor, artă, tehnologie și societate.

Pixar, folosirea tehnologiei în filme se afla în stadiul incipient. Regizorii au început să experimenteze cu secvenţele de efecte speciale din filme precum „Abisul" (1989) şi „Terminator 2" (1991). Au existat apoi câteva filme scurte generate pe computer (CG – computer generated), însă filmele complet animate erau încă desenate de mână şi bidimensionale, doar în cazul câtorva secvenţe fiind folosite imagini CG, cum ar fi cazul filmelor „Frumoasa şi bestia" (1991) şi „Aladdin" (1992), create de către Disney dacă ne referim numai la filmele de desene animate. De atunci, efectele CG au devenit mai ieftine şi mai realiste, folosirea lor fiind acum obişnuită în cazul filmelor de acţiune, multe dintre acestea bazându-se foarte mult pe aceste efecte (cum ar fi cazul ultimului episod din „Războiul Stelelor" sau trilogia „Stăpânul Inelelor"). Aceleaşi progrese tehnologice au făcut filmele complet animate, iar „Toy Story" şi numeroşii săi succesori au devenit acum un gen popular, profitabil şi inovativ. [23]

Jucăriile au fost alese deoarece sunt relativ uşor de modelat şi de animat pe un computer. Ele nu au caracteristici complicate (cum ar fi blana sau părul care să se unduiască în vânt) şi nimeni nu se aşteaptă ca ele să efectueze mişcări fluide, reale. Odată cu lansarea „*Toy Story 2*" în 1999, mişcările personajelor erau mai naturale, luminile mai realiste, iar personajele umanoide (inclusiv Al, lacomul colecţionar de jucării) au fost, de asemenea, prezentate mai realist. În fruntea acestei revoluţii în producţia de filme se află compania *Pixar*, responsabilă pentru hituri ca „*Monsters, Inc*", „*Finding Nemo*" şi „*Incredibilii*". Printre rivalii Pixar se numără *DreamWorks Animation* (creatorii filmelor „*Shrek*" şi „*Madagascar*") şi *Blue Sky* („*Ice Age*", „*Robots*"). Până şi Disney, care domina filmele animate în era predigitală, a îmbrăţişat acum noile tehnologii de animaţie. Deşi până acum compania reprezenta un simplu distribuitor pentru filmele create de către Pixar, recent Disney a creat „*Chicken Little*", primul său film generat complet pe computer.

Până în prezent au fost lansate circa 20 de filme create pe computer, însă numai anul acesta vor fi lansate cel puţin 7 filme animate complet pe computer, acest număr subliniind rapida dezvoltare a acestui nou mediu, o fuziune incitantă între artă şi tehnologie. Realizarea unui film CG este foarte diferită de realizarea unui film cu actori obişnuiţi, care implică un regizor ce acumulează zeci de ore de înregistrări (multiple înregistrări ale aceleaşi scene, înregistrări din unghiuri diferite etc) şi apoi editează conţinutul pentru a ajunge la o lungime rezonabilă a filmului. Pentru filmele CG, structura este în general fixată încă de la început.

Desfăşurătorul filmului este cunoscut, schiţele personajelor sunt produse, iar desenele scenelor formează scheletul filmului.
Apoi vocile personajelor sunt înregistrate de către actori, sunt create modele digitale ale personajelor, iar animatorii încep să aducă personajele la viaţă în concordanţă cu dialogul înregistrat de către actori. Schiţele iniţiale în creion ale personajelor sunt transformate apoi în modele pe computer, constituite dintr-un schelet ce are în componenţă sute de mii de elemente simple. Pentru a construi un monstru, de exemplu, se poate începe cu reprezentarea unui cilindru pentru fiecare picior şi a unei sfere pentru corpul său. Fiecare dintre aceste

[23] Cele mai noi apariții cinematografice dezvoltă ultimele descoperiri în zona digitală, filmul despre Vrăjitorul din Oz, sau Hobitul sunt senzaționale pentru nivelul la care s-a ajuns cu efectele speciale.

elemente este realizat din poligoane minuscule şi orice număr de elemente pot fi încorporate într-un desen. Pot fi definite orice forme dorite în 3D, însă este un proces lung şi încet.

Odată ce scheletul monstrului a fost creat, următorul pas este să-l faci să se mişte. Pentru a face acest lucru, animatorul indentifică locaţia îmbinărilor şi caracteristicile faciale, ataşându-le un set de puncte de control, un proces foarte complex. Compania de animaţie digitală DreamWorks a realizat acest proces pentru Shrek, căpcăunul verde din filmul cu acelaşi nume, într-un an de zile.
Software-ul de animaţie interpolează apoi aceste poziţii pentru a determina poziţia finală a personajului în fiecare cadru.

Rezultatul poate fi apoi vizualizat pe loc, animatorul putând să-şi verifice astfel munca. Apoi sunt adăugate culori şi textură personajelor create de computer. Pentru un film complet animat, procesul de randare poate dura peste un an, chiar dacă este folosită o mare putere de calcul. Pentru "Madagascar", procesul de randare a durat peste un an şi jumătate, centrul computerizat al DreamWorks funcţionând non-stop.

Tot acest tip de animaţie au folosit şi creatorii de *jocuri electronice* deşi această categorie nu poate fi luată în consideraţie ca aparţinând domeniului artei. Cu toate acestea jocul pe computer poate pretinde o latură artistică din pricina faptului că sunt artişti consacraţi care privesc în această direcţie aşa cum a făcut şi Pierre Huygue cu lucrarea cu care a reprezentat Franţa la Bienala de la Veneţia din 2001. Această lucrare combină filmul video cu jocul pe computer în dorinţa de a pune întrebarea: cum conjugăm aceste date? Ce ne aduce viitorul în artă? Această lucrare subliniază foarte bine condiţia artistului actual, condiţie asemănătoare unui DJ care în timp real trebuie să primească şi să emită imagini preluate şi produse de alţii. Tehnologia primează, computer – ul este deja un instrument comun, internetul te obligă să cunoşti deja anumite reguli şi mai ales te iniţiază în ştiinţa editării pe web. De aici şi pînă la web art mai este foarte puţin.

„*Arsdoom 1*", este un proiect realizat în 1995 pentru Festivalul austriac *Ars Electronica*, este un joc pe computer accesibil via LAN şi respectiv internet. În acelaşi timp este un fel de expoziţie virtuală cu 20 de artişti din Austria şi Statele Unite, expoziţie realizată în modelul virtual al sălii unde a fost proiectul lansat şi anume sala Brucknerhaus, sediul central al festivalului. Interacţiuni violente au loc între artişti care sunt reprezentaţi ca monştri şi vizitatori. Violenţele se termină întotdeauna cu exterminarea artistului şi a lucrării sale de artă. Este primul joc interactiv care face legătura între artă şi jocul pe computer, fiind precursorul multor expoziţii virtuale care s-au folosit de aceeaşi tehnologie.

La 10 ani de când a fost creat *ARSDOOM 1*, conceptul şi tehnologia au fost îmbunătăţite şi ulterior autorii au creat *ARSDOOM 2* de data aceasta cu ajutorul *ZKM - Centrul de Artă Media* din Karlsruhe şi unde din nou apare violenţa între artişti şi vizitatori, proiectul plasându-se în sfera comentariilor cinice la adresa artei şi a instituţiilor care promovează arta.Ambele proiecte au fost lansate sub bagheta lui Peter Weibel fostul director al ARS Electronica şi acum directorul ZKM Karlsruhe.



Alladin - efecte speciale



Alladin – efecte speciale



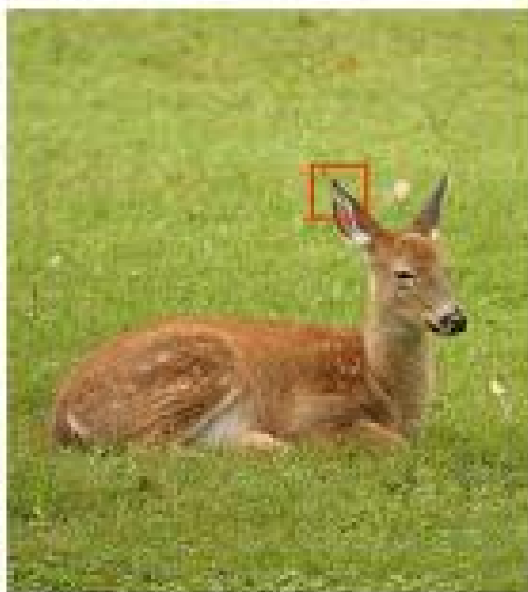
EA Electronic Arts

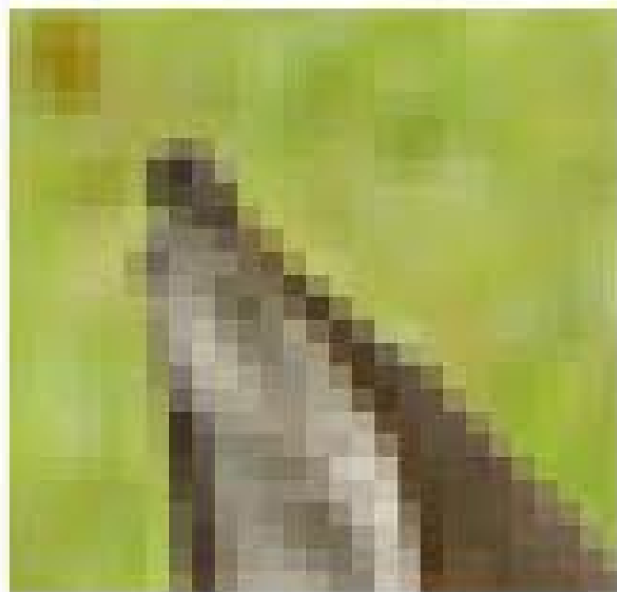


EA

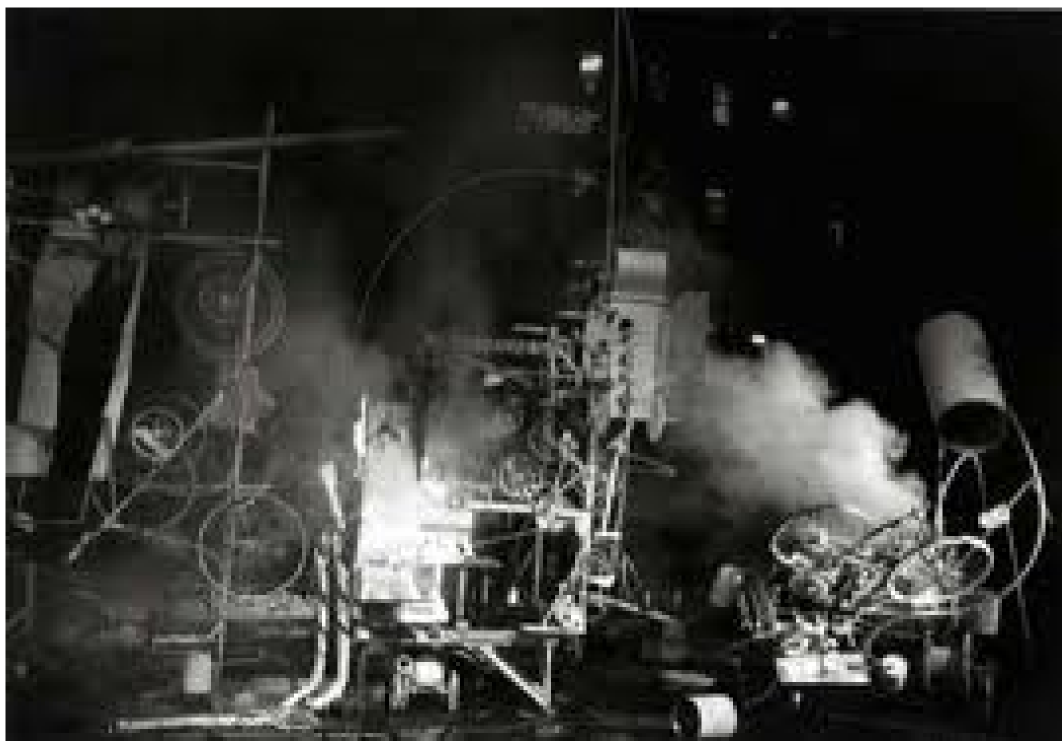


Fujiko Nakaya "Island-eye, island-ear" experiment





Pixelul în imaginea digitală



Pontus Hulten - Arta vazută la sfarşitul erei mecanice ,1968 ,MOMA



Billy Kluver “Silver clouds împreună cu Andy Warhol”



EA, Star Wars



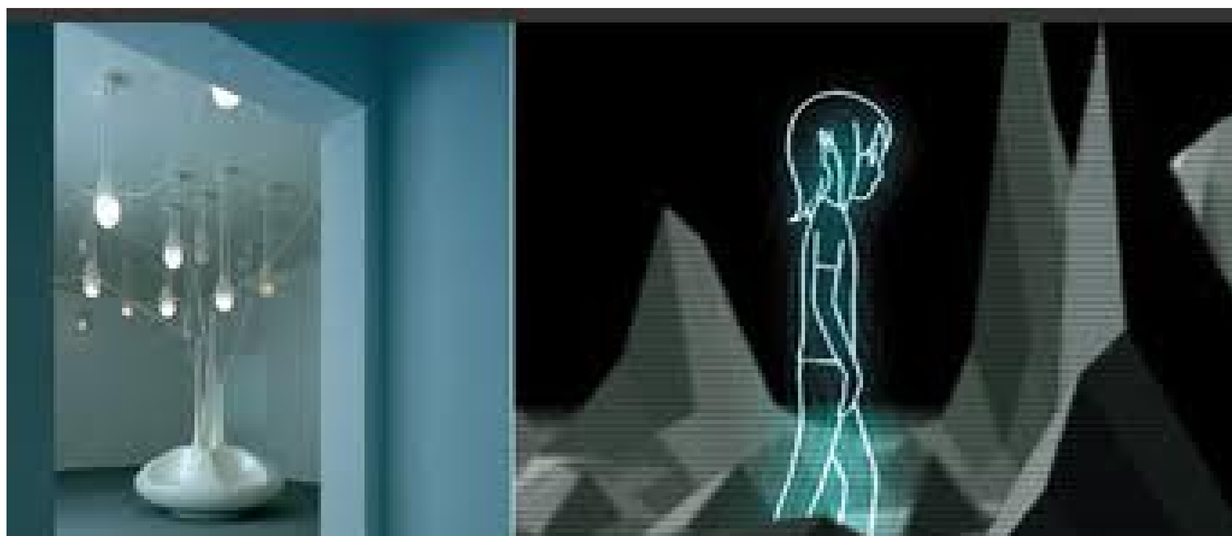
Echipa EA ,1983



Indiana Jones Adventure-efecte speciale



Pierre Huyghe - proiect în Opera din Sydney



Pierre Huyghe- proiectul de la Veneţia

13. Festivaluri de performance in Romania

Acest „mijloc" de exprimare artistică s-a manifestat cu predominanţă la începutul anilor '90, atunci când performance-ul a invadat strada/ muzeul/ galeria de artă prin evenimente culturale cu participări internaţionale precum cele organizate la Timişoara : „Stare fără titlu" (1991), „Pământul" (1992), „Zona Europa de Est" (1993), la Arad – „Art unlimited s.r.l." sau festivalul de performance „Ann ART" organizat la Lacul Sfânta Ana şi mai târziu, Festivalul „Periferic" de la Iaşi. Faţă de happening-urile iniţiate de mişcarea Fluxus a anilor '60, performance-ul a pus accent pe prezenţa artistului, care, în contextul unei istorii personale sau a unui scenariu, a integrat gestul, cuvântul, corpul, într-o acţiune unică. Performanţele/ acţiunile au constat în „intervenţia" artiştilor cu ajutorul diverselor materiale (ouă, nisip, apă, plastic, mobilier, textile, etc), sunete, filme video sau muzică, folosind „simboluri" multiple în aşa fel încât publicul avea libertatea interpretării. Performance-urile se identifică cu spaţiul, în care obiectul şi privitorul devin „piese" ale acestei tehnici artistice cu elemente fixe şi mobile.

Un exemplu edificator în acest sens este acţiunea lui Teodor Graur, în cadrul manifestării „Stare fără titlu" de la Timişoara din anul 1991, intitulată „Artă şi democraţie". A fost o performanţă cu conotaţii sociologice, Graur intervievând trecătorii despre ce artă ar trebui să realizeze artiştii, despre ce este arta şi ce părere au despre arta contemporană, iar happening-ul lui Rudolf Bone a transpus dramatismul „drumului Crucii" pe Golgota, în contextul unui similar parcurs tragic în „oraşul martir". Bone a purtat pe spate o planşetă de dimensiuni mari, lăsându-se „batjocorit" de către public pe parcursul traseului său care s-a terminat în faţa Catedralei ortodoxe.

Un alt festival organizat la Timişoara, „Student fest", a readus în discuţie tema „martiriului" la trei ani după revoluţia din decembrie, prin acţiunea „Jertfa inocenţilor", autor Cosmin Paulescu, în care este rememorat un episod al evenimentelor din Timişoara.

Tot la Timişoara, în anul 1993 a fost organizat Festivalul internaţional de performance „Zona europa de Est", care a demonstrat încă o dată aplecarea artiştilor români spre utilizarea noilor media în scopul exprimării mesajului şi sugerării realităţii politico-sociale concrete.[24]

Remarcabilă este, în acest sens, performanţa lui Teodor Graur, intitulată „Speaking to Europe from Europe", artistul a amplasat o cuşcă în Piaţa Unirii, acoperită cu hârtie. Acţiune a a constat în dezvelirea treptată a cuştii, care conţinea un scaun, o masă pe care se afla un microfon cu amplificator, un aparat de radio şi un spray odorizant de interior. Teodor Graur, aşezat la masă, a început un monolog în limba engleză: "Hallo, hallo, can you hear me?", apoi a căutat agitat pe scala frecvenţelor, diverse posturi de radio europene, pe care le-a interpelat „Hallo, hallo, I am speaking to you!" Această acţiune s-a repetat de nenumărate ori, fiind întreruptă doar pentru ca artistul să fotografieze publicul sau să odorizeze cu spray-ul „interiorul" său.

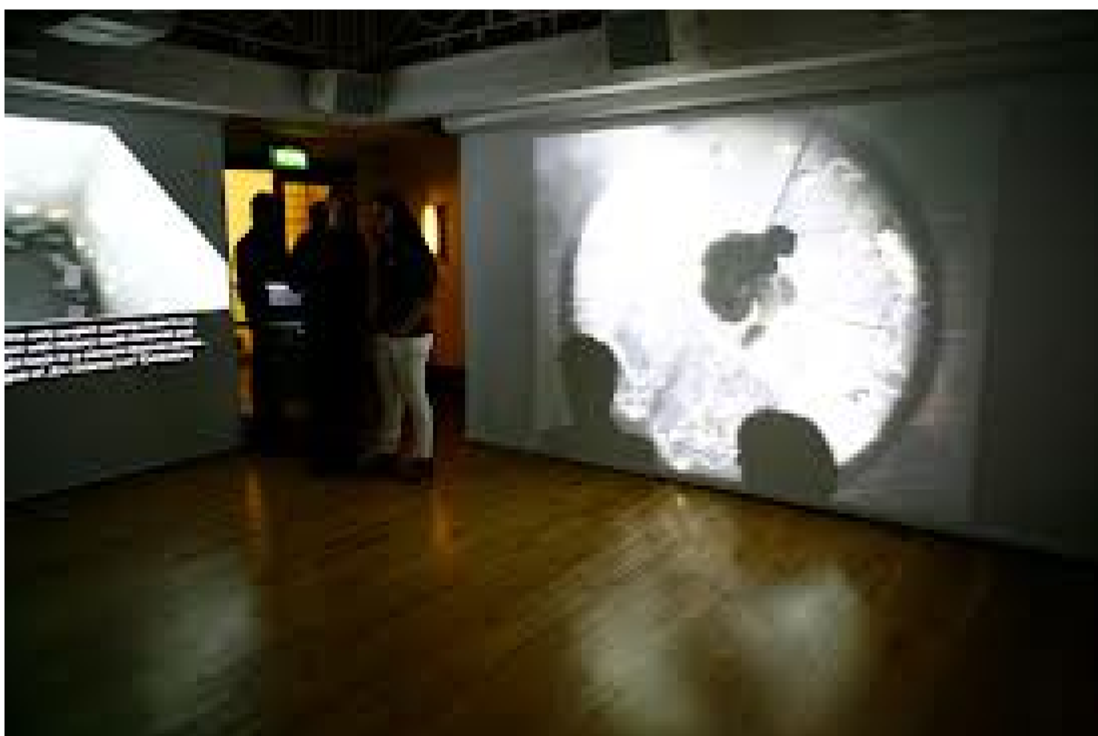
Aceeaşi introspecţie a climatului socio-politic caracteristic anilor '90 în România este evidentă şi în performance-ul „Noul om bogat al României" autor Cosmin Paulescu, realizat în 1996 la Festivalul de performance „AnnART". Artistul a apărut ca un „hommo sapiens", care treptat s-a îmbrăcat în haine elegante (costum şi cravată), şi s-a „dotat" cu telefon mobil şi geantă diplomat, aruncând cu bani către public. La final, el a intervenit asupra unui decor format din steagurile alipite ale Americii, României şi Rusiei, decupându-l pe cel american şi lăsându-le lipite pe celelalte două, simbol al influenţelor geopolitice ale momentului.

Performance-ul lui Alexandru Patatics s-a axat pe efecte de sunete – pe cabluri de oţel a suspendat plăci metalice de dimensiuni mari, care, prin mişcarea lor, au produs sonorităţi profunde, variate, dar şi efecte grafice realizate prin lipirea de hârtii fotografice pe plăcile metalice (cu ajutorul unei perii cu coadă lungă), pe care le-a stropit cu revelator foto.

Aceeaşi tehnică şi mediu artistic sunt folosite în sound-performance-ul intitulat „Bucătăria", autor Cosmin Paulescu, realizat în 1996, în cadrul expoziţiei „Zidul" organizată de CSAC în holurile Facultăţii de Arhitectură. S-au folosit „instrumente" generatoare de sunete adunate dintr-un întreg inventar al obiectelor ce constituie recuzita unei bucătării: cratiţe, capace, răzătoare, forme de cozonac, etc.

---

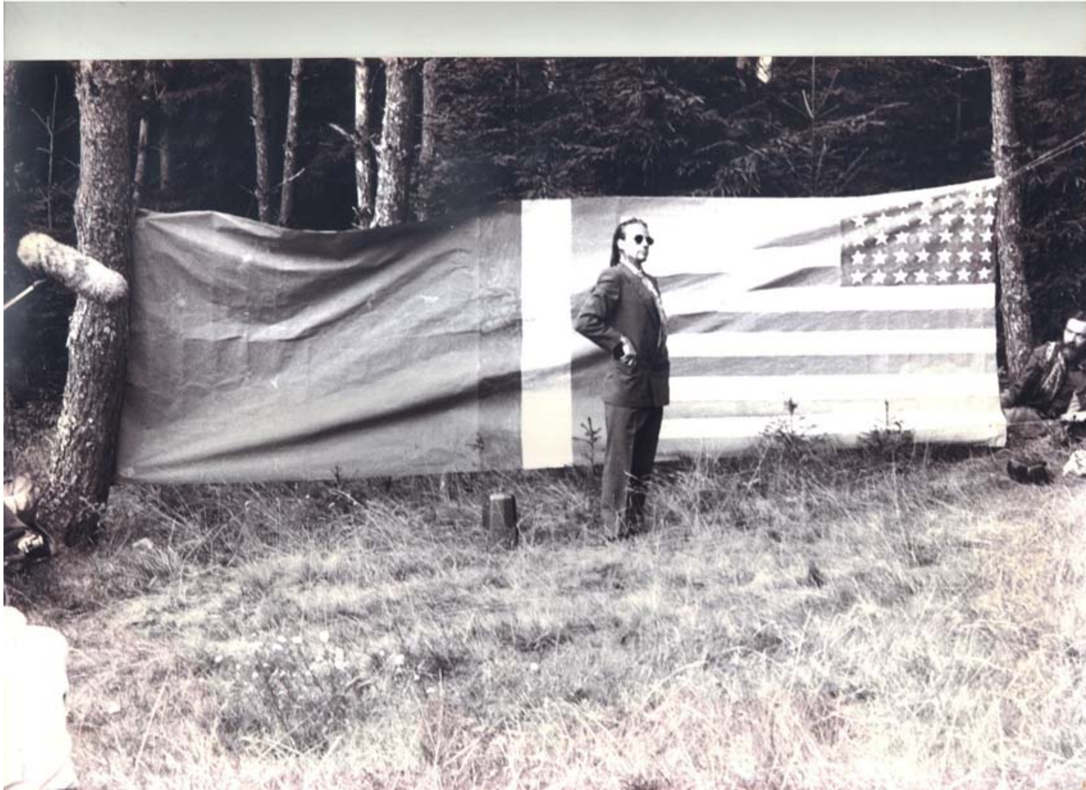
24 "Rudolf Bone, Pentagrama, Mai 1993Desfăşurată în interiorul muzeului, într-un spaţiu de recepţie, acţiunea *Pentagrama* a lui Rudolf Bone a avut un caracter ludic. Artistul desenează - în tactul unui manometru - pe jos o pentagramă avînd măsura propriului său corp cuprins în interiorul desenului. se desprinde apoi din această "captivitate" simbolică printr-un salt peste cap" (Ileana Pintilie)



Alexandru Antik și Alexandru Patatics ”Peşterile”



Alexandru Patatics



Ann Art , performance, Cosmin Paulescu, ”Noul om bogat al Romaniei”,1996



Ann Art ,Keren Rann, performance



Ann Art ,performance



Festivalul Ann Art, Imre Baasz



”Punker în Timişoara” la Studentfest



Teodor Graur „Stele” ,1991



Uto Gusztav si Konya Reka, festival de performance Timişoara, 1993

14. Graffiti

Înscrisuri antice, realizate prin zgârierea cu un băţ, un cuțit, o piatră de ascuțit, după caz, şi care în anumite condiţii reprezenta semnătura artistului, se numeşte grafitti. Numele, anul, orașul de origine, astea sunt cele mai frecvente detalii ce apar. Mai puţin frecvent, alte semne, sau rugăciuni.
Graffitiştii îşi scriau "tag"-ul doar de dragul scrisului, sau ca să-şi consolideze reputaţia şi prestigiul de "writer" (scriitor) sau artist de graffiti . Primele cazuri documentate de însemnări ilegale create cu un spray cu vopsea au fost create de un artist numit "Cornbread" din Philadelphia.

Sprayul a devenit o unealtă importantă, ce putea foarte bine caracteriza diferitele stiluri care au urmat. Serii de cuvinte şi expresii au ajuns să descrie astfel diferite stiluri şi aspecte legate de graffiti. Interesant cum deşi sunt termeni argotici, expresiile variază de la zonă la zonă.

Insist asupra prezentării artei grafitti deoarece mi se pare relevant pentru tipul de artă **efemeră** pe care îl reprezintă. Voi continua cu câţiva termeni folosiţi în limba engleză şi moşteniţi de writer-ii români: **tag -** o semnătură stilizată; termenii *tagger* şi *writer* fac referire la o persoană care face *tag*-uri . **throw-up** (sau

bomb) - un tag mai elaborat. De obicei are o culoare pentru contur (cum ar fi negru) şi una pentru umplere (de exemplu argintiu). Literele au de obicei forme rotunjite, uşor de executat. **piece** (de la *masterpiece* - capodoperă) - o imagine mare, adesea cu efecte 3D, săgeţi care dau fluiditate (*flow*) şi direcţie, multe culori şi tranziţii cromatice şi alte astfel de efecte diverse. Timpul petrecut pentru realizarea unui *piece* necesită mai mult timp decât executarea unui *throw-up*. Cu cât locaţia este mai expusă, iar lucrarea este mai bine executată, cu atât creşte respectul pentru writer. **burner** - un *piece* amplu şi mai elaborat decât un piece normal. Aceste lucrări sunt realizate de obicei legal, datorită timpului şi efortului depuse pentru executarea lor; dar primii writer-ri din New York făceau burner-e ilegal, pe trenuri.
bombing - nu are nici o legătură cu terorismul, ci descrie pictarea multor suprafeţe. Pentru aceasta se folosesc de obicei throw-ups (sau bomb-uri), deoarece nu necesită mult timp pentru execuţie. *to slash* a tag - a tăia sau a scrie peste tag-ul cuiva, socotit ca o insultă gravă adusă persoanei care a făcut tag-ul tăiat. Spraiul cu vopsea şi markerele permanente sunt folosite foarte des, iar structura lucrărilor este uneori influenţată de nevoia de a o executa rapid, înainte să fie remarcată de autorităţi. Ultima reuşită a celui mai cunoscut tagger american este plasarea semnăturii sale pe unul din motoarele avionului prezidenţial Air Force One .
Artiștii graffitişti trăiesc în mod constant cu amenințarea consecințelor legale pentru afișarea artei lor. De aceea mulţi aleg anonimatul pentru a-şi proteja identitatea dar și reputația.
Graffiti rămâne unul dintre elementele definitorii hip-hop, dar care nu este considerat "performance art", în ciuda imaginii de hip hop comercial care se vinde ca şi cultură în masă. Fiind o formă de artă vizuală, s-ar putea, de asemenea, spune că mulți artiști graffiti se încadrează în categoria de artist originar introvertit şi de aceea aleg anonimatul. Peste tot în lume găseşti graffiti, din India la New York, din Chile în Ukraina, peste tot această formă de expresie urbană şi socială în acelaşi timp este extrem de populară iar în ultimii ani a devenit şi piesă colecţionabilă. Bansky este unul dintre artiştii cei mai populari, recunoscuţi şi apreciaţi din lume. El continuă să rămână fără chip (apare mascat de fiecare dată şi nu dezvăluie , nu face publică localizarea sa în vreun moment al vieţii). Stencil-urile sale (tot un fel de graffiti însă cu tehnică retroversă) cu teme anti război şi critice la adresa politicii din Marea Britanie şi de oriunde se află localizate în special la Bristol şi Londra, dar poate fi văzut şi în Los Angeles şi Palestina. A pictat şi pe controversata barieră dintre Israel şi Cisiordania, este un vajnic militant şi de aceea evită situaţiile în care poate fi arestat. A început viaţa artistică profesionistă începând cu anul 2000 având expoziţii, „inaugurări" iar lucrări recente s-au vândut pe sume enorme. Arta lui Banksy este la graniţa între artă şi vandalism, sunt oficiali cum cei de la Bristol care îi protejează lucrările, în timp ce alţi oficiali au înlăturat arta sa considerând-o act huliganic.

Pixnit este un alt artist care alege să-şi păstreze identitatea necunoscută. Cunoaştem doar un singur detaliu: că este femeie. Activitatea sa se concentreaza pe aspectele de înfrumusețare și design a preţilor exteriori ai clădirilor, în contrast cu piesele de graffiti ale lui Banksy. Picturile ei sunt adesea modele de flori decorând partea de sus a magazinelor din mediul urban din zona ei locală Cambridge, Massachusetts. Majoritatea proprietarilor aprobă munca ei și îi încurajază pe alții să facă la fel.

Bucureştiul, Craiova, Braila, Clujul şamd sunt pline de exemple de graffiti dar acestea în România nu pot fi considerate artă. Doar cazurile izolate ale lui Vlad Nancă şi Dumitru Gorzo cu stencil-urile lor lansate acum câţiva ani pot să se înscrie în această direcţie.[25]



Alex ,graffitist la treabă

[25] Vald Nancă a produs nu numai stencil-uri ci și sticker art vezi faimosul slogan anti Maggi pentru care el și Milos Iovanovici au plătit o amendă de 2000 $.



Scott Wade, Graffiti pe maşini



Artist Blu ,faimos pentru desenele sale



Banksy „Aruncatorul de flori”



Banksy “Lovindu-te cu capul de pereţi”



Banksy “Mătură-l pe Banksy”



Caracas Venezuela scene graffiti



Graffiti la Veneţia



Murala tarantino, autor Banksy



Unmasked at last

First picture of Banksy, graffiti outlaw wanted for art terrorism

Portretul publicat al lui Banksy, oare



Arta graffiti



Ganesh ,murală în Melbourne de un artist Australian

Concluzii

Toate explicaţiile de pînă acum au rolul de a sublinia varietatea mediumurilor în care s-au exprimat artiştii diferitelor curente de-a lungul unui secol cu scopul de a urmări evoluţia materialelor care au creat fondul şi forma lucrurilor, cu atît mai mult cu cît am mai adus în discuţie şi diferitele situaţii în care artistul însuşi recurge la gesturi categorice în ceea ce priveşte propria-i muncă.
După ce s-a subliniat prezenţa unei efervescenţe de început de secol – secolul vitezei – în care toleranţa pentru tradiţie este pe cale de dispariţie, se dezvăluie o artă care „trăieşte clipa" şi împrumută euforia şi mobilitatea din inima ritualurilor africane, fără prejudecăţi, fără constrîngeri, dar cu un puternic caracter vizual. Războiul i-a învăţat că nu mai poţi gîndi în termeni durabili arta, Schwitters a subliniat acest lucru foarte bine; obiectul de artă efemer este lucrul care după un timp îşi pierde valoarea, dar care la momentul respectiv era investit cu cele mai puternice concepte estetice şi filosofice. Peliculele filmate ale lui Dziga Vertov, ale futuriştilor sau ale lui Oskar Schlemmer, răspund şi ele, pe lîngă lucrările dadaiste ale lui Marcel Duchamp, Jean Arp sau Saşa Pană acestor schimbări de mentalitate artistică.

În cea de-a doua jumătate a secolului XX referinţele la ştiinţele exacte se multiplică şi mai mult, matematica şi logica sunt invocate de minimalişti (Sol LeWitt) cu metodele sale seriale şi combinative, arta optică (Op Art) şi arta cinetică se inspiră din optică şi din fiziologia percepţiei, însă nu numai atît: ştiinţele lingvistice structurale alimentează o bună parte din arta conceptuală. La sfîrşitul anilor '60 o nouă ştiinţă inspiră artiştii: şi anume *cibernetica,* definită de către Norbert Weiner ca „ştiinţa care controlează şi comunică cu fiinţa prin intermediul maşinii".

Toate acestea sunt permanent contrabalansate de curente ale direcţiei conformiste: Transavangarda italiană, Noul realism francez, Neoexpresionismul german în care sculptura, pictura şi grafica şi-au păstrat intacte aspectul şi respectiv materialitatea, aceasta fiind (în măsura unor reguli de conservare corespunzătoare, de care nu ne îndoim fiind vorba de instituţii de renume din Europa şi America) exemple ale durabilităţii artei de la sfîrşitul mileniului. Pe scurt, Europa este reprezentată de Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, adică toţi cei care în octombrie 1960 au semnat, sub egida criticului Pierre Restany, actul de înfiinţare al noului realism. În scurtă vreme, acestora li se vor alătura Christo, Gérard Deschamps şi Niki de Saint-Phalle. Activitatea lor artistică recurge adeseori la acumularea, comprimarea, îngrămădirea şi împachetarea obiectelor de uz cotidian sau la prezentarea caricaturală, monstruoasă a unor personaje umane

Fluxus, o grupare internaţională de artişti, recunoştea Arta Pop drept promotoare a unei strategii de transformare culturală. Arta Fluxus a fost predominant efemeră, exprimată prin materiale ieftine: film, sunet, mişcare, fotografie, timbre, ziare, produse comerciale, făcând directa referire la relaţia Dada – Duchamp - John Cage. John Cage, Nam June Paik, George Maciunas,Yoko Ono, Joseph Beuys sunt doar câţiva dintre artiştii care s-au perindat în cadrul grupării.

Viziunea postmodernă, aşa fragmentată cum este ea, jonglează cu moştenirea culturală dar şi cu refolosirea formelor artistice contemporane. În acest sens, postmodernitatea relevă o estetică a recuperării şi re-integrării. „Recuperare” şi „re-apropriere” sunt termenii folosiţi pentru a descrie dominanta reciclantă a postmodernismului. Ele sunt generalizate pînă la punctul naşterii unei „ estetici de recuperare” care implică o clasificare a duratei în funcţie de situaţie: de la timpul relativ, la principiul succesivităţii, caracterul definitiv al lucrului. De fapt în acest continuum se poate găsi experienţa trăită, în care sunt combinate cele trei domenii reprezentate: de existenţă în eternitate, existenţă în temporalitate şi existenţa în timpul zero.

Efemerul pendulează între ultimele două iar durabilul stabileşte legăturile dintre primul tip de experienţă şi celelate două. Şi aceste recuperări, fie şi efemere şi friabile construiesc imaginea artei contemporane pe care Donald Kuspit, criticul american o numeşte post-artă. Această descompunere a realităţii, seducătoare dar deseori artificială, ne apare sub aspectele cele mai diferite: în artă, între ficţiune şi realitate, în conştiinţă, între act (atitudine) şi gîndire, în societate între individ şi grupuri de indivizi. .

Permanenta oscilare între artă şi viaţa cotidiană face ca această direcţie să deschidă drumul altor tendinţe artistice. Spre sfârşitul anilor şaizeci, hiperrealismul va cuprinde sfera banalului, a cotidianului frust, cu o obiectivitate aproape fotografică. Începând din anul 1968, Gilbert şi George, participând personal la *"Sculpturile vii"*, apelează la *happening* pentru a face artă din orice activitate. În anii optzeci, Paul McArthy şi Mike Kelly se concentrează pe stereotipuri care sunt simptome ale societăţii contemporane, frizând adeseori kitsch- ul şi vulgaritatea. Jeff Koons adoptă o atitudine destul de ambiguă cu privire la scopul activităţilor sale, afirmând printre altele că "Arta este un mijloc de manipulare a oamenilor". Ca material îi servesc materiale banale, neezitând să apeleze la pornografie. Efemeritatea gesturilor lor este contracarată de imortalizarea acestora pe peliculă fotografică sau filmate. Sunt gesturi ce au atins deja vîrsta maturităţii dar care ne-au parvenit numai prin arhivare într-un mediu sau altul.

Tendinţele principale ale artei postmoderne derivau din simpla considerare că semnificaţia cuvintelor, a gesturilor, a operelor de artă, a publicităţii, modei şi a altor forme de comunicare variază în funcţie de contextele diferite în care omul le experimentează. Concepţia modernistă a artistului ca „purtător de semnificaţie” este armonizată cu ideea accentului pe cuvântul „Eu”. Concepţia postmodernă consideră artistul ca un „producător cultural”, iar opera de artă ca un catalizator dialectic mai degrabă decât un „monument”

De fapt în acest continuum se poate găsi experienţa trăită, în care sunt combinate cele trei domenii reprezentate: de existenţă în eternitate, existenţă în temporalitate şi existenţa în timpul zero.

Bibliografie:

1) *"Kunstraum Deutschland"*, catalog editat la Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2000.
Texte: Werner Meyer, Ursula Zeller
Conceptul catalogului: Ursula Zeller

2) René Block: "*Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962–1994",* Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1995.
Conceptul catalogului: Gabriele Knapstein

3) Revista "*Octogon-Arhitectura si design"* dedicate celei de-a 8-a participare a Romaniei la Bienala de arhitectura de la Venetia, 2002
4) Gablik, S.*"Has modernism failed?"* Ed. Thames and Hudson, 1987.
5) Cârneci, Magda, "*Artele plastice în România 1945-1989"*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 2000.
6) Oroveanu, Anca, "*Teoria europeană a artei şi psihanaliza"*, Ed. Meridiane , Bucureşti, 2000.
7) Catalogul expoziţiei „*Experiment în arta românească după 1960*", CSAC, Bucureşti, 1997.
8) Titu, Alexandra, „*Experimentul în arta românească după 1960*", Ed. Meridiane, Bucureşti, 2003.
9) Wallis, Brian "*Art after modernism: Rethinking representation„*, editat de The New Museum of Contemporary Art, New York, 1991.
10) Wolff, J. *The social production of art*. Ed. St. Martin's, New York, 1981.
11) Sânc Marilena Preda, „Imaginea video digitală", Ed. Coresi, Bucureşti, 2004.
12) Pintilie Ileana, Acţionismul în România în timpul comunismului, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2000.
13) Catalogul expoziţiei „Transitionland", Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti, 2000
14) Călinescu, Matei *Cinci feţe ale modernităţii: modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, Ed.Univers, Bucureşti, 1995
15) Hutcheon, Linda *Politica postmodernismului*, Ed.Univers, Bucureşti, 1997
16) Raţiu, Dan-Eugen *Disputa modernism-postmodernism. Introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 2001
17) Revistele „Arta", „Artelier", „Balkon"